



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

교육학박사학위논문

1990년대 이후 중국 현대미술과
문화대혁명

—문화대혁명 모티브를 중심으로—

2017년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 미술교육전공

오 진 이

국문초록

본 연구의 목적은 1990년대 이후의 중국 미술에 나타난 문화대혁명 모티프를 통해 문화대혁명에 대한 인식과 해석의 변화양상을 고찰하는 것이다. 신시기(新時期, 1976-89) 중국 미술에서 문화대혁명은 중국이 봉건문화 잔재에서 탈피하지 못한 상태에서 잘못된 정치 지도자에 의해 빚어진 시대적 비극으로 해석되었다. 그러나 1990년대 중국에서는 지식인들의 지적, 실천적 지향점에 따라 문화대혁명에 대한 이전과는 다른 다양한 관점의 논의가 대두되었고, 이러한 새로운 관점의 등장과 함께 미술계에서도 문화대혁명관의 변화가 일어났다.

신시기 미술에서 문화대혁명은 소수의 정치 지도자가 주도한 과오이자 엘리트 지식인들이 억울하게 박해받은 수난기로 형상화되었다. 그러나 1990년대 들어서는 문화대혁명 시기 지식인이 혁명 이데올로기에 따라 수행한 역할에 주목함으로써 정치 지도자뿐만 아니라 지식인 계층도 문화대혁명 이행에 일정한 역할을 담당했다고 보고 이를 반성한다. 리산(李山)과 양푸둥(楊福東)은 지식인의 정체성을 작업의 주제로 하는 대표적인 중국 미술가이다. 리산은 <연지(胭脂)> 연작에서 문화대혁명 시기를 지식인인 예술가가 권력에 순응했던 시기로 상정하였고, 양푸둥은 <죽림칠현(竹林七賢)>에서 문화대혁명을 생산력 향상이라는 사회적 목표 달성을 위해 지식인이 비지식인의 역할을 했던 시기로 상정하였다. 문화대혁명 시기 지식인상에 대한 이러한 해석은 특정 사회가 요구하는 틀에 자신의 삶을 맞추는 과오를 되풀이하지 않고 내적으로 충실한 자아를 새롭게 정립하고자 하는 시도로서 의미가 있다.

문화대혁명 시기에 제작·유통되었던 대중 매체 이미지를 차용한 작업을 전개해온 왕광이(王廣義)와 장페이리(張培力)는 문화대혁명 시기의 이데올로기가 사회 구성원 개개인의 사고방식과 행동 양식에 체화됨으로써 현재까지도 문화대혁명이 중국 사회에서 상당한 영향을 끼치고 있다고 제시한다. 왕광이는 농공병(農工兵) 인물상 같은 사회주의 혁명기의 전형적

인 이미지를 수정하고 배치와 색상 조합을 관습적인 사용과는 다르게 사용하여 관람객들로 하여금 자신이 문화대혁명에 관하여 가지고 있는 인식과 그 근거를 되돌아보게 유도한다. 장페이리는 문화대혁명 시기를 환기시키는 요소와 1990년을 전후한 현실 상황을 가리키는 요소를 함께 사용하여 문화대혁명 시기에 형성된 집단 문화의 폐해를 드러낸다. 이는 문화대혁명과의 단절을 선언했던 신시기와는 달리 문화대혁명을 아직 진행형인 문제로 설정하고 있는 것이다.

신시기 미술에서는 문화대혁명 시기를 봉건적 시기로 규정한 반면, 1990년대 이후의 중국 현대미술에서는 문화대혁명을 중국 근대화 시기의 한 부분으로 파악하고 있다. 수이지엔궈(隨建國)와 쑹둥(宋冬)은 중국 근대화 과정에 대한 이해를 통하여 문화대혁명에서 개혁개방으로의 체제 전환과 중국 사회의 급격한 변모, 그에 따른 가치관의 혼란 문제를 해결하고자 하는 시도를 보여준다. 청말(清末) 공화국 수립 이념과 사회주의 혁명 정신을 모두 포괄하는 중산복 형식을 다룬 <의발(衣鉢)>연작, 서구 신고전주의에 기반한 중국 근대미술 아카데미즘의 속성을 다룬 <의문연구(衣紋研究)> 연작 등 수이지엔궈의 작업은 문화대혁명을 격변이 반복되어 온 중국 근대화 여정의 한 부분으로 위치시키고 있다. 문화대혁명 때 가족들이 겪은 정치적, 경제적 곤란이 문화대혁명 이전과 이후에도 닳은꼴로 반복하여 일어났음에 주목한 쑹둥의 작품에서 역시 문화대혁명은 중국 근대화 시기의 한 부분으로 파악되고 있다. 수이지엔궈와 쑹둥은 가치 체계가 급격하고 전면적으로 변화해온 중국 근대기의 특징을 이해하고 이에 적응해온 개인의 능력을 인정함으로써 근대화가 남긴 심리적 혼란을 극복하는 데로 나아가고자 한다.

요컨대, 1990년대 이후 중국 현대미술에서 문화대혁명 모티브는 특정 정치가의 권력 투쟁이나 실정을 부각시키는 대신 사회 구조, 권위, 역사 등과 개인이 맺게 되는 관계의 측면에서 문화대혁명의 경험이 가진 보편적인 의의를 되살리는 기능을 한다. 또한 논문에서 살펴본 작업들은 글로벌 자본주의화된 현 상황을 문화대혁명의 재해석의 동인으로 삼아 과거와

현재를 함께 살펴보는 관점을 보여준다. 가속화되는 물질의 지배, 가치관의 혼란 등은 중국뿐만 아니라 자본주의의 세계화에 동참한 대부분의 지역에서 공통적으로 마주하게 된 문제이므로, 문화대혁명에 대한 깊이 있는 성찰은 중국에 국한되지 않고 폭넓은 지역에서 시의성을 가질 수 있다.

주요어: 문화대혁명(文化大革命), 중국 현대미술, 리산(李山), 양푸둥(楊福東), 왕광이(王廣義), 장페이리(張培利), 수이지엔궈(隨建國), 쑹둥(宋冬)

학번: 2006-30372

도판 목록

- 도1. 문화대혁명 시기 선전포스터, 1967.
- 도2. 문화대혁명 시기 선전포스터, 1966.
- 도3. 리커란(李可染), <만산홍편(萬山紅遍)>(7폭 중 제 3폭), 종이에 수묵 채색, 80x50cm, 1964.
- 도4. 리커란(李可染), <양삭승경도(陽朔勝境圖)>, 종이에 수묵 채색, 128x 211cm, 1973.
- 도5. 치엔송옌(錢松嶠), <홍암(弘巖)>, 종이에 수묵 채색, 108x78cm, 1962.
- 도6. 치엔송옌(錢松嶠), <일비남천변도(一飛南天變途)>, 종이에 수묵 채색, 63x41cm, 1971.
- 도7. 문화대혁명 시기 소수민족 소재 선전포스터, 1960년대.
- 도8. 1980년대 소수민족 소재 선전포스터.
- 도9. 청충린(程叢林), <1968년 모월모일 눈(1968年X月X日雪)>, 캔버스에 유채, 196x296cm, 1979.
- 도10. 가오샤오화(高小華), <왜?(爲什麼?)>, 캔버스에 유채, 107.5x136.5 cm, 1979.
- 도11. 루중리(羅中立), <부친(父親)>, 캔버스에 유채, 227x154cm, 1979-80.
- 도12. 천단칭(陳丹青), <티벳연작-시내에 들어가다(西藏組畫-進城)>, 캔버스에 유채, 90x70cm, 1979-1980.
- 도13. 왕커핑(王克平), <우상(偶像)>, 나무, 67x40x15cm, 1979.
- 도14. 왕커핑(王克平), <침묵(沉默)>, 나무, h 40cm, 1979.
- 도15. 우산좠(吳山專), <75%적색 20%흑색 5%흰색(75%紅 20%黑 5%白)>, 설치, 1986.
- 도16. 우산좠(吳山專), <대자보(大字報)>, 설치, 1986.
- 도17. 구원다(谷文達), <잃어버린 왕조 연적-세 남학생과 세 여학생이 쓴 정자를 수정하다(遺失的王朝系列-我批閱三男三女書寫的靜字)>, 설치, 1995.
- 도18. 구원다(谷文達), <그녀와 그(她和他)>, 설치, 혼합재료, 300x600x 80cm, 1986-87.
- 도19. 장쥘(張群), 멩루딩(孟祿丁), <새로운 시대에-아담과 이브의 계시

- (在新時代－亞當夏娃的啓示)>, 캔버스에 유채, 196x164 cm, 1985.
- 도20. 우산완(吳山專), <대사업(大生意)>, 설치 퍼포먼스, 1989.
- 도21. 장넌(張念), <기다림(等待)>, 퍼포먼스, 1989.
- 도22. WR그룹(WR小組), 퍼포먼스, 1989.
- 도23. 리산(李山), <원초-고향(初始-故鄉)>, 캔버스에 유채, 59x61.5cm, 1978.
- 도24. 리산(李山), <확장1(擴延之一)>, 캔버스에 유채, 58x121cm, 1984.
- 도25. 리산(李山), <연지 A,B,C(胭脂 A B C)>, 세부정보 보충 예정, 1989-1991.
- 도26. 리산(李山), <연지 69: 마오와 나 1(胭脂之69: 毛澤東與藝術家之一)>, 캔버스에 유채, 148x179 cm, 1994.
- 도27. 리산(李山), <연지(胭脂)>(부분), 캔버스에 유채, 58x66cm (each), 1992
- 도28. 장샤오강(張曉剛), <혈연: 대가족 2호(血緣: 大家族 二號)>, 캔버스에 유채, 179 x 229cm, 1995.
- 도29. 장샤오강(張曉剛), <혈연: 대가족 - 세 동지들(血緣: 大家族 同志們)>, 캔버스에 유채, 150x180cm, 1994.
- 도30. 리산(李山), <연지 1(胭脂之一)>, 110x128cm, 캔버스에 유채, 1989.
- 도31. 리산(李山), <평면 2(平面之二)>, 캔버스에 유채, 109x236cm, 1988.
- 도32. 리산(李山), <연지 3(胭脂之三)>, 캔버스에 유채, 110x148cm, 1989.
- 도33. 리산(李山), <연지 15(胭脂之一五)>, 캔버스에 유채, 125x144cm, 1990.
- 도34. 리산(李山), <연지 마오(胭脂 毛澤東)>, 캔버스에 유채, 110.5x127.8 cm, 1990.
- 도35. 리산(李山), <연지 57(胭脂之五十七)>, 캔버스에 유채, 116.8x163.1 cm, 1995.
- 도36. 리산(李山), <연지 70: 마오와 나 II(胭脂之七十: 毛澤東與藝術家之二)>, 캔버스에 유채, 148x179 cm, 1994.

- 도37. 리산(李山), <연지 21(胭脂之二十一)>, 캔버스에 유채, 140×300cm, 1992.
- 도38. 양푸둥(楊福東), <첸촌동쪽(雀村往東)>, 비디오 설치, 20분 50초, 2007.
- 도39. 양푸둥(楊福東), <나는 조국을 사랑한다(我愛我的祖國)>, 비디오 설치, 12분, 1999.
- 도40. 양푸둥(楊福東), <후방-어이, 날이 밝았다!(後房-嘿,天亮了!)>, 35mm 흑백필름, 13분, 2001.
- 도41. 양푸둥(楊福東), <첫 번째 지식인(第一个知識分子)>, 사진, 193x127cm(x3), 2000.
- 도42. 양푸둥(楊福東), <낯선 천국(陌生天堂)>, 35mm 흑백 필름, 76분, 1997-2002.
- 도43. 양푸둥 楊福東, <반쪽 말뚝줄(半馬索)>, 단채널 비디오, 7분, 2005.
- 도44. 양푸둥(楊福東), <뱀의 소생을 기다리며(等待蛇的蘇醒)>, 비디오 설치, 8분, 2005.
- 도45. 위홍(喻紅), <작렬하는 태양(Scorching Sun)>, 캔버스에 유채, 160x200cm, 1991.
- 도46. 리우샤오둥(劉小東), <유머(Joke)>, 캔버스에 유채, 180x195cm, 1990.
- 도47. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> I부, 35mm 필름, 29분, 2003.
- 도48. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> I부, 35mm 필름, 29분, 2003.
- 도49. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> II부, 35mm 필름, 46분, 2004.
- 도50. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> II부, 35mm 필름, 46분, 2004.
- 도51. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> III부, 35mm 필름, 53분, 2005.
- 도52. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> III부, 35mm 필름, 53분, 2005.
- 도53. 문화대혁명 선전포스터, 1969.
- 도54. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> III부, 35mm 필름, 53분, 2005.
- 도55. 허차오자오(何紹教), <밭갈기 배움(學耕)>, 1972.
- 도56. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> IV부, 35mm 필름, 70분, 2006.

- 도57. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> IV부, 35mm 필름, 70분, 2006.
- 도58. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> IV부, 35mm 필름, 70분, 2006.
- 도59. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> V부, 35mm 필름, 90분, 2007.
- 도60. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> V부, 35mm 필름, 90분, 2007.
- 도61. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> V부, 35mm 필름, 90분, 2007.
- 도62. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> V부, 35mm 필름, 90분, 2007.
- 도63. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> V부, 35mm 필름, 90분, 2007.
- 도64. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현(竹林七賢)> V부, 35mm 필름, 90분, 2007.
- 도65. 왕광이(王廣義), <마오쩌둥-AO(毛澤東-AO)>, 캔버스에 유채, 120x159cm(each), 1988.
- 도66. 왕광이(王廣義), <얼어붙은 북방 극지-1(凝固的北方極地之一)>, 캔버스에 유채, 100x150cm, 1985.
- 도67. 왕광이(王廣義), <후고전-마라의 죽음(后古典系列-馬拉之死)>, 캔버스에 유채, 160x200cm, 1986.
- 도68. 왕광이(王廣義), <홍색이성-우상의 수정(紅色理性-偶像的修整)>, 캔버스에 유채, 200x160cm, 1987.
- 도69. 위요한(余友涵), <꽃무늬 마오초상(帶花的毛澤東像)>, 캔버스에 아크릴, 118x92cm, 1992.
- 도70. 왕즈웨이(王子衛), <위대한 손: 동지들이여 안녕(大招手:同志們好)>, 캔버스에 유채, 104.5x179.5cm, 1992.
- 도71. 루오 형제(羅氏兄弟), <세계 유명 브랜드 대환영(歡迎世界名牌)>, 100x70cm, 1998.
- 도72. 왕광이(王廣義), <대비판-코카콜라(大批判-可口可樂)>, 캔버스에 유채, 200x200cm, 1993.
- 도73. 중국인민해방군총참모부(中國人民解放軍總參謀部) 도안, 문화대혁명 시기 선전 포스터, 53x76cm, 1971.
- 도74. 문화대혁명시기 선전 포스터, 1968.
- 도75. 왕광이(王廣義), <대비판-PRADA(大批判-PRADA)>, 캔버스에 유채, 200x200cm, 2003.
- 도76. 왕광이(王廣義), <유물주의자(唯物主義者)>, OCT Contemporary

Art Termian 설치, 2008.

도77. 왕광이(王廣義), <동풍-금룡(東風-金龍)>, Manchester Institute for Research and Innovation in art and design 설치, 2009.

도78. 장페이리(張培力), <예술계획2호(藝術計劃第二号)>, A4판 용지 20장에 글, 1987.

도79. 장페이리(張培力), <갈색책1호(褐皮書一号)>, 의료용 라텍스장갑과 서신, 1988.

도80. 장페이리(張培力), <수영하는 사람(水中的泳者)>, 캔버스에 유채, 110x135cm, 1985.

도81. 장페이리(張培力), <정면의 연주자(正面的吹奏者)>, 캔버스에 유채, 100x80cm, 1984.

도82. 장페이리(張培力), <X?>, 캔버스에 유채, 180x200cm, 1986.

도83. 장페이리(張培力), <양씨태극권(楊氏太極)>, 설치, 1987.

도84. 장페이리(張培力), <인쇄기(油印機)>, 캔버스에 유채, 100x100cm, 1987.

도85. 장페이리(張培力), <먼저 보고하고 후에 행한다(先奏后斬)>, 글, 1986-1987.

도86. 장페이리(張培力), <30x30>, 비디오 녹화 재생, 32분 9초, 1988.

도87. 장페이리(張培力), <분홍과 재(粉紅與灾)>, 캔버스에 유채, 200x120 cm (x3), 1992.

도88. 장페이리(張培力), <중국육체미-1989년의 우아함(中國健美-1989年的風韻)>, 캔버스에 유채, 100x80 cm, 1989.

도89. 장페이리(張培力), <((위생위)글자3호((衛)字3号)>, 비디오 설치, 24분 45초, 1991.

도90. 선샤오통(沈曉彤), <붉은 물결 속의 사람들(紅色下的一些人)>, 캔버스에 유채, 200x150cm, 1991.

도91. 왕지엔웨이(汪建偉), <무제(無題)>, 캔버스에 유채, 162x112cm, 1992.

- 도92. 장용지엔(張永見), <깎 고기2(肉夾之二)>, 플라스틱, 철, 나무, 38x50x46cm, 1992.
- 도93. 장페이리(張培力), <(위생위)글자3호((衛)字3号)>, 비디오 설치, 24분 45초, 1991.
- 도94. 장페이리(張培力), <수-어휘사전표준판(水-辭海標準板)>, 단채널 비디오, 1991.
- 도95. 장페이리(張培力), <생일축하(祝你快樂)>, 비디오 설치, 5분 38초, 1999.
- 도96. 쑤즈시(孫滋溪), <천안문 앞(天安門前)>, 캔버스에 유채, 153x294cm, 1963.
- 도97. 왕징송(王勁松), <천안문 앞에서 사진 찍기(天安門前留個影)>, 캔버스에 유채, 125x185cm, 1992.
- 도98. 왕징송(王勁松), <대합창(大合唱)>, 캔버스에 유채, 1992.
- 도99. 위에민준(岳敏君), <태양(太陽)>, 캔버스에 유채, 200x280cm, 2000.
- 도100. 문화대혁명 시기 선전화.
- 도101. 쟡판즈(曾凡志), <가면98 no.5(假面 98 no.5)>, 캔버스에 유채, 196.2×168.2cm, 1998.
- 도102. 장페이리(張培力), <연속 복제 23번(連續翻拍23次)>(부분), 흑백사진 복제, 30.5x25.4cm (x25), 1993.
- 도103. 장페이리(張培力), <대사(台詞)>, 비디오, 6분 21초, 2002.
- 도104. 장페이리(張培力), <유언(遺言)>, 비디오, 20분 27초, 2002.
- 도105. 수이지엔궈(隋建國), <대지의 힘(地墨)>, 돌, 쇠사슬, 60×70×50cm (each), 1992.
- 도106. 수이지엔궈(隋建國), <죽임(殮)>, 고무, 못, 65x65x65cm, 1996.
- 도107. 수이지엔궈(隋建國), <당신이 마주친 100년의 그림자(你遇到的一百年的影子)>, 혼합재료, 35x28x26cm, 1996.
- 도108. 수이지엔궈(隋建國), <세기의 그림자(世紀的影子)>, 혼합재료, 30x22x16cm (each), 1997.

- 도109. 수이지엔귀(隋建國), <의발(衣鉢)>, 철, 페인트 310x240x180cm, 2000.
- 도110. 수이지엔귀(隋建國), <의발(衣鉢)>, h 6cm (each), 2004.
- 도111. 수이지엔귀(隋建國), <의발(衣鉢)>, 브론즈 캐스팅, 240x160x130 cm(each), 1997.
- 도112. 수이지엔귀(隋建國), <의문연구-원반던지는 사람 의문(衣紋研究)>, 채색 브론즈, 172x1105x80cm, 1998.
- 도113. 수이지엔귀(隋建國), <의문연구-죽어가는 노예(衣紋研究)>, 피버글래스에 채색, 178x1105x110 cm, 1998.
- 도114. 왕진(王晉), <붉은 운하(Red Canal)>, 퍼포먼스, 1994.
- 도115. 왕진(王晉), <베이징-콜론(Beijing-Kowloon)>, 퍼포먼스, 1994.
- 도116. 수이지엔귀(隋建國), <좌대연구(底座研究)>, 나무, 파이버글래스, 660x480x480cm, 2003.
- 도117. 수이지엔귀(隋建國), <의문연구: 오른 손(衣紋研究: 右手)>, 레진, 파이버글래스, w 700 cm, 2003.
- 도118. 수이지엔귀(隋建國), <Made in China>, 파이버글래스에 채색, h 15cm (each), 2004.
- 도119. 수이지엔귀(隋建國), <For the Beauty (Panda)>, 파이버글래스에 채색, h 150cm (each), 2003.
- 도120. 수이지엔귀(隋建國), <강을 건너는 사람(過河的人)>, 설치, 브론즈, h 200cm, 2000.
- 도121. 리우춘화(劉春華), <마오 주석 안원에 가다(毛主席去安源)>, 캔버스에 유채, 106x76cm 1967.
- 도122. 수이지엔귀(隋建國), <잠자는 마오주석(睡覺的毛主席)>. 파이버글래스에 채색, 240x120x50cm, 2003.
- 도123. 쑹둥(宋冬), <숨쉬기(哈气)>, 천안문 광장에서 퍼포먼스, 1996.
- 도124. 쑹둥(宋冬), <점프(跳)>, 천안문 광장에서 퍼포먼스, 1999.
- 도125. 쑹둥(宋冬), <아버지를 만지다(撫摸父親)>, 비디오 퍼포먼스, 1995.

- 도126. 쑹둥(宋冬), <아버지를 만지다(撫摸父親)>, 비디오 퍼포먼스, 1995.
- 도127. 쑹둥(宋冬), <태묘에 있는 아버지와 아들(父子太廟)> (전시 전경), 비디오 설치, 1998.
- 도128. 쑹둥(宋冬), <태묘에 있는 아버지와 아들(父子太廟)> (영상 부분 캡처), 비디오 설치, 1998.
- 도129. 쑹둥(宋冬), 자오샹위엔(趙湘源), <우진치용(物盡其用)> (2005년 도쿄 아트 프로젝트 전시 준비 과정 사진), 2005.
- 도130. 쑹둥(宋冬), 자오샹위엔(趙湘源), <우진치용(物盡其用)> (2005년 도쿄 아트 프로젝트 전시 준비 과정 사진), 2005.
- 도131. 상단원(邢丹文), <문화대혁명에서 태어남(生于文革)>, 흑백사진, 60.9x50.8cm, 1995.

목 차

국문초록	i
도판목록	iii
 I. 서론.....	1
1 연구의 대상과 목적	1
2 선행 연구 검토.....	3
3 논문의 구성	16
 II. 신시기(新時期, 1976-89) 미술과 문화대혁명	25
1. 문화대혁명에 대한 정치적 평가.....	25
2. 신시기 미술의 분화 · 발전과 문화대혁명의 영향.....	28
(1) 관방 선전미술	31
(2) 학원과 미술	33
- 상흔미술(傷痕美術).....	33
- 향토사실주의 회화(鄉土寫實主義繪畫)	36
(3) 실험미술	40
- 우명화회(无名畫會) 및 싱싱화회(星星畫會).....	41
- 85미술운동('85美術運動)	44
(4) 《중국현대예술전(中國現代藝術展)》(1989).....	48
 III. 1990년대의 문화대혁명 재조명.....	54
1. 사회적 배경.....	56
2. 1990년대 지식계의 대항담론.....	58
3. 1990년대 문학계의 변모와 문혁 소설	63
4. 1990년대 미술계의 변화	67
(1) 미술계의 85미술운동 반성	67
(2) 정부의 실험미술 검열 강화	68
(3) 중국 미술의 자기 타자화.....	70
(4) 중국적 포스트모더니즘의 대두.....	74

IV. 문화대혁명에 대한 지식인의 자기반성	80
1. 리산(李山, 1942-)	82
(1) 문화대혁명의 기억: 자기 검열과 공적 가면의 시대	83
(2) 권력 공모자의 자기 고백: <연지(臙脂)> 연작	85
2. 양푸둥(楊福東, 1971-)	99
(1) 소비사회와 지식인의 방황	100
(2) ‘소지식인(小文人)’의 존재 방식: <죽림칠현(竹林七賢)>	104
V. 문화대혁명 유산의 지속성	125
1. 왕광이(王廣義, 1956-)	126
(1) ‘상황 논리’와 당대성의 표출	128
(2) ‘사회주의 시각경험(社會主義 視覺經驗)’ 분석	137
2. 장페이리(張培力, 1957-)	150
(1) 85미술운동이 남긴 새로운 과제	153
(2) 사회 규범과 혁명 유산	156
(3) 관방 선전 영화 차용	174
VI. 근대로서의 문화대혁명	182
1. 수이지엔궈(隋建國, 1956-)	183
(1) 자기 정체성의 재정립 모색	183
(2) 문화 유산의 근대성 탐구: 중산복과 기념비	186
2. 쑹둥(宋冬, 1966-)	203
(1) 가족사를 통해 본 문화대혁명	204
(2) 가족애를 통한 사회주의 혁명관의 무효화	205
(3) 급진의 역사와 일상의 가치	211
VII. 결론	221
참고문헌	226
도판	249
영문초록	274

I. 서론

1. 연구의 대상과 목적

중국 현대미술은 주제 및 양식적 측면에서 다양한 방식으로 문화대혁명(文化大革命, 1966-76)을 다루어왔다. 1976년 마오쩌둥(毛澤東)이 사망한 후 덩샤오핑(鄧小平)의 주도하에 ‘개혁 개방’ 시기를 맞은 중국 지식인들은 이 시기를 ‘신시기(新時期, 1976-89)’로 명명하여 마오쩌둥 시대와의 단절을 강조했고 사회 전반에 걸쳐 문화대혁명에 대한 비판이 이어졌다.¹⁾ 미술 분야에서는 상흔미술(傷痕美術)과 향토사실주의(鄉土寫實主義)에 속하는 사실주의 경향의 작가군이 정치적 목적에 이용된 홍위병(紅衛兵)이나 시대적 광풍에 휘말리지 않은 농민 등 문화대혁명을 체험한 개인의 모습을 그려내는 것을 통해 그 시기를 휩쓸었던 정치 구호의 허위성을 비판했다. 또한 1979년 등장한 싱싱화회(星星畫會)와 1980년대 중반 태동한 85 미술운동(85美術運動)과 같은 실험미술 진영은 정치적 우상, 선전미술 양식, 예술 제도에 이르는 문화혁명 시기 통용되었던 권위에 대한 비판적 입장을 보다 직접적으로 표명했다. 1970년대 말부터 1980년대 말까지 이어진 이 일련의 미술 사조와 예술 운동 속에서 문화대혁명은 몇몇 정치 지도자의 착오에 의해 빚어진 비극적 사건으로 해석되었고 이러한 시대적 비극으로 인해 선량한 대다수의 사람들이 겪은 억압과 고통의 기억이 강조되었다.

그러나 1990년대 이후 미술에서 문화대혁명은 더 이상 단순한 비극이나 부정의 대상이 아니다. 예컨대, 천안문과 광장, 만리장성 등 문화대혁명 시기 중국인의 집단 의식 형성에 큰 영향을 끼친 대상을 비판적으로 바라보는 시도는 문화대혁명 직후부터 시작되었지만, 1990년대 이후의 미술에서는 중국인에게 있어 이러한 대상이 갖는 의미를 문화대혁명 시기에 국한하지 않고 청(淸) 왕조 말 또는 5.4 운동이 일어난 20세기 초의 역사

1) Zhang Xudong & Arif Dirlik eds, *Postmodernism & China* (Durham NC: Duke University Press, 2000) pp. 399-442.

로까지 거슬러 올라가 살펴봄으로써 문화대혁명을 중국 근대화 여정의 일부로 바라보는 새로운 시각이 등장하였다.²⁾ 뿐만 아니라 문화대혁명을 시장경제와 대중문화가 급속도로 확장되는 현실과의 관계 속에서 재해석하는 작업도 다수 등장하였다. 이른바 ‘정치적 팝아트(政治波普)’, ‘염속미술(艷俗美術)’로 분류되는 상당수의 작품에서는 문화대혁명 시기의 대표적인 도상과 기호가 자본주의를 상징하는 코카콜라나 섹슈얼리티, 1990년대 대중 매체에 등장하는 서구 영화배우와 모델 이미지와 같이 전혀 다른 계통의 도상 및 기호와 병치되어 정치적 측면과 미학적 측면에서 훨씬 더 복잡한 양상을 보인다.

본 논문은 1990년대 이후의 중국 미술에 나타난 문화대혁명 모티브를 통해 문화대혁명에 대한 인식과 해석의 변화양상을 고찰하고자 하였다. 구체적으로는 80년대 미술계를 포함한 중국 사회가 당시의 현실적 필요에 의해서 문화대혁명에 문화적, 사회적, 정치적으로 어떤 의미부여를 했는지, 또 90년대 미술계에서 80년대식 문혁 인식에 대한 반성이 본격적으로 제기된 사회적 배경은 무엇인지, 그리고 문화대혁명에 대한 인식의 전환이 중국 현대미술의 현실 인식 및 비판 정신과 어떻게 결부되는지를 살펴볼 것이다. 논문에서 중점적으로 다룰 여섯 명의 작가 리산(李山, 1942-), 수이지엔궈(隋建國, 1956-), 왕광이(王廣義, 1956-), 장페이리(張培力, 1957-), 쑹둥(宋冬, 1966-), 양푸둥(楊福東, 1971-)은 성장배경, 작업의 매체와 양식 등 많은 점에서 서로 다르지만, 문화대혁명을 경험한 중국인을 역사의 희생양으로 단순화하지 않는다는 점에서 공통적이다. 이에 관해서는 본문에서 자세히 다루겠지만, 80년대 문화대혁명관의 특징인 ‘집단적 피해의식’과 피해자로서 갖는 도덕적 우위를 부인하는 것이다. 이들 작가들은 또한 권위적이고 집단적인 사회체제, 경제 발전을 추종하는 현대화 정책에 있어서 문화대혁명 시기와 1990년대 이후의 중국 사회의 현실이 크게 다르지 않음에 주목하고 이러한 중국의 최근 역사가 개인의 의식구조에 끼치는 영향을 비판적으로 바라본다. 이러한 시각은 1980년대에 중

2) 본고의 6장 참고.

국 사회가 이미 문화대혁명 시기와는 완전히 다른 새로운 시대로 진입했다고 보았던 신시기 지식계의 현실 인식의 한계를 인정하는 한편, 사회주의 혁명의 유산과 시장논리가 뒤섞인 1990년대 이후의 현실을 문혁 경험의 반추를 통해 재인식하려는 시도이다. 이러한 측면에서 본 연구는 중국 문예계의 근현대사 인식을 파악하는 데에 도움이 되고자 하였다.

문화대혁명에 대한 해석을 축으로 하여 1970년대 말부터 2000년대까지의 주요 중국 미술 작품을 검토한 본 연구는 중국 현대미술 연구에 있어서도 유의미한 시각을 제공할 수 있을 것이다. 문화대혁명 이후 중국 현대 미술이 본격적으로 전개되었고 1990년을 전후로 하여 또 한 번의 큰 변화를 겪었다는 큰 틀에서는 연구자들의 의견이 모아진다. 그러나 1980년대 미술과 1990년대 미술에 대한 평가와 두 시기의 차이를 낳은 동인(動因)과 상황에 대해서는 대립되는 의견을 보인다. 80년대에 꿈꾸었던 이상(理想)이 정치 및 경제적 외부 조건에 의하여 안타깝게 좌절되었다고 보고 1990년대에 들어 비엔날레를 위시한 해외 미술계에서 호평 받아 온 일부 중국 현대미술 보다는 85미술운동 초기 미술가들의 태도와 지향점을 더 높이 평가하는 경향이 한 가지 시각이고³⁾ 미술 분야의 독자성보다는 철학이나 사회과학 사상에 관심을 두었던 80년대 미술계의 활동보다 동시대 세계 미술과 주제 및 매체 등을 공유하는 1990년대 이후의 새로운 미술을 높게 평가하는 또 다른 시각이 있다.⁴⁾ 위에서 열거한 작가들의 작업 전개 과정과 구체적인 작품을 검토하면서 중국 현대미술이 1980년대의 경험에 대한 자의식을 기반으로 1990년대에 새로운 지평으로 나아갔음을 주장하는 본 연구는 1980년대 미술과 1990년대 이후의 미술을 대립 구도로만 파악하는 기존의 시각을 넘어서는 단초가 될 수 있을 것이다.

2. 선행 연구 검토

3) 85미술운동에 적극적으로 참여했던 비평가 출신의 연구자들 예를 들어 리셴팅(栗憲庭)과 가오밍루(高名路)를 들 수 있다.

4) 1990년대에 본격적으로 활동을 시작한 대륙 내 연구자들 및 해외를 거점으로 활동하는 중국 출신 연구자들로는 페이다웨이(費大爲), 호우한루(侯瀚如), 우홍(巫鴻) 등을 들 수 있다.

중국 현대미술에 문화대혁명이 압도적인 영향을 끼쳤음은 주지의 사실이지만 지금까지 이 주제를 본격적으로 다룬 단행본 연구서로는 『부담 혹은 유산: 중국 문화대혁명에서 현대미술까지(*Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*)』가 유일하다.⁵⁾ 중국과 영국의 미술가 및 이론가 여섯 명의 논문을 묶은 이 책을 관통하는 시각은 편저자 장지에홍(姜節泓)의 논문에서 잘 드러난다. 장지에홍은 문화대혁명을 겪은 상당수의 미술가가 이 시기에 대해서 ‘비판’과 ‘향수’가 혼재된 감정을 가지고 있으며 이러한 감정이 다양한 미술 작품으로 발현된다는 점에서 문화대혁명을 ‘문화적으로는 생산적인’ 유산이라고 평가한다.⁶⁾ 또한 이 책의 또 다른 필자인 미술사학자 케이티 힐(Katie Hill)은 중국 행위예술의 자기 학대 경향과 회화 장르에서 보이는 신경증적인 인물상(Hysterical Bodies)을 문화대혁명으로 인한 작가의 정신적 외상의 징후로 해석한다.⁷⁾ 이 단행본은 100점 이상의 미술 작품을 작가의 문화대혁명 경험과 연결시켜 소개하고 있어서 문화대혁명이 중국현대미술에 끼친 영향을 실증적으로 보여준다. 그러나 상당수 작품 해석에 있어서 작가의 이력을 단편적으로 이해하거나 작가의 인터뷰 중의 일부 발언을 맥락에 대한 고려 없이 일반화시켜 해석하는 등 본격적 연구서라기 보다는 개괄적 소개의 차원에 그친 점에서 아쉬움이 있다.

특정 사조와 관련해서는 85미술운동 및 90년대 초의 정치적 팝아트를

5) Jiang Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007). 이 단행본은 2004년 영국 University of Central England에서 열린 국제 학술 대회 ‘The Visual Legacy of the Chinese Cultural Revolution in Contemporary Art’에 발표된 논문 6편을 묶은 것이다. 이 밖에 소논문이기는 하지만 마오쩌둥 이미지를 중심으로 1990년대 말까지의 중국 현대미술을 개괄한 예로 Francesca Dal Lago, “Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art,” *Art Journal* 58:2(1999), pp. 46-59가 있다.

6) Jiang Jiehong, “Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art,” Jiang Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, p. 31.

7) Katie Hill, “Why the Manic Grin? Hysterical Bodies: Contemporary Art as (Male) Trauma in Post-Cultural Revolution China,” Jiang Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, pp. 71-84.

중심으로 중국 현대미술과 문화대혁명의 관계에 대한 연구가 발표되었다. 85미술운동에 나타난 문화대혁명 시기의 관방 미술에 대한 비판적 시각⁸⁾과 정치적 팝아트의 상업적 성공⁹⁾은 미술사와 비평 분야에서 빈번히 다루어진 것에 반해, 90년대 중반 이후의 중국 현대미술에 관한 연구에서는 문화대혁명의 영향이 거의 다루어지지 않고 있다. 중국 현대미술과 문화대혁명의 관계를 1990년대 초까지로 한정지어 살펴보는 이러한 연구 경향은 문화대혁명은 이미 지난 시기의 사건으로서 1990년대 중국 미술에서는 더 이상 유효하지 않다고 보는 미술사가와 비평가의 관점에 기인한다. 저술과 전시 기획을 통해 중국 현대미술 연구를 이끄는 대표적인 학자인 우홍(巫鴻), 가오명루(高名潞), 뤼펑(呂澎)은 각기 다른 이유에서이지만 문화대혁명과 1990년대 중반 이후의 현대 미술의 관계를 거의 다루지 않고 있다.

고미술과 현대미술을 아우르는 중국미술 연구의 권위자 우홍(巫鴻)은 중국 현대미술이 1993년을 기점으로 크게 변화했다고 주장한다. 그의 주장에 따르면 1979년부터 1993년까지의 실험미술은 문화혁명과 긴밀한 연관을 가진 ‘후-문화 실험미술(post-Cultural Revolution experimental art)’이고, 1993년 이후는 미술이 문화대혁명이라는 과거에서 해방된 시기로서, 미술가가 문화대혁명 대신 현재 벌어지고 있는 중국 사회의 여러 가지 현상을 작업의 주제로 삼는다.¹⁰⁾ 따라서 우홍의 저술에서 중국 현대미술에 끼친 문화대혁명의 영향은 1970년대 후반 심상화회부터 1990년대 전반 정치적 팝아트까지 한정해서 다루어진다.

8) Hans Van Dijk, "Painting in China after the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical Debates, I, II," *China Information* 6:3(1991-1992), pp. 25-43 and 6:4(1992), pp. 1-18; Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis: The Chinese Avant-Garde, 1979 - 1989* (Hong Kong: Timezone 8 Limited, 2004).

9) 정치적 팝아트의 상업적 성공을 서구 컬렉터의 오리엔탈리즘적 시각 또는 중국 내 대중문화에서의 마오 시절에 대한 노스탤지어 열풍에 영합한 결과로 보는 비판적인 입장이 주를 이룬다. J.P. Park, "The Cult of Origin: Identity Politics and Cultural Capital in Contemporary Chinese Art," *Yishu* 9:4(2010); Germie R. Barmé, *Shades of Mao: The posthumous cult of the great leader* (Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1996), pp. 44-45 참조.

10) Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), pp. 17-26.

우홍은 1979년에서 1993년까지의 실험미술에서 문화대혁명이 명백한 ‘과거’의 사건으로서 다루어졌음을 강조한다. 그는 70년대 후반부터 90년대 중반까지의 소위 ‘정치적’이라고 분류되는 작품들이 이미 ‘지나간’ 문화대혁명을 목표물로 설정한 점에 주목하여 중국 현대미술의 정치적 입장을 사회주의 및 공산당에 대한 반체제와 동일시해서는 안 된다고 주장한다. 7, 80년대 실험미술 진영의 목표는 사회 혁명이 아니라 미학적 금기에 도전하는 예술 내에서의 변혁이었다는 것이다.¹¹⁾ 한편 우홍은 정치적 팝아트가 문화혁명 시기 미술을 가장 적극적으로 끌어들이는 미술이면서 동시에 그 종말이라고 단언한다. 그는 정치적 팝아트를 1990년대 당시 정치 상황에 대한 불만, 대중적인 판타지, 소비주의적인 욕망이 복합적으로 얹혀서 대중문화를 중심으로 거세게 일었던 마오 열풍의 일부로 보기 때문에 그가 지지하는 ‘실험미술’의 범주에 포함시키지 않는다.¹²⁾ 우홍이 인정하는 정치적 팝아트의 유일한 의의는 정치적 팝아트가 문혁 미술의 이미지를 과도하게 과편화하여 형식적인 유희로 흐르게 되었기 때문에 이후의 중국 미술계가 더 이상 문화대혁명 선전 미술을 주된 관심사로 삼지 않게 되었다는 사실이다.¹³⁾

우홍의 이론을 따르자면, 정치적 팝아트를 사이에 둔 이전 시기와 이후 시기는 완전히 단절된 두 시기이다. 중국의 미술비평계는 1990년대 들어 ‘현대예술(現代藝術)’이라는 단어를 1970년대 후반과 1980년대의 미술에만 국한하여 사용하고 1989년 이후의 미술을 ‘당대예술(當代藝術)’이라는 새로운 단어로 지칭하기 시작했는데, 우홍은 이러한 용어의 변화를 수용하면서 ‘현대예술(現代藝術)’과 ‘당대예술(當代藝術)’이 무엇이 ‘현대적’인 것인가에 대해 상반된 태도를 가지고 있다고 주장한다. 전자가 중국의 혁명적인 과거의 파괴적인 사건들 이후에 찾아온 사회적, 경제적, 그리고 문화적 진보의 가능성에 대한 믿음을 중시하는데 반해 후자의 경우 일시

11) Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, pp. 12-16.

12) Wu Hung, 앞의 책, p. 51.

13) Wu Hung, 앞의 책, p. 23.

적 혼란에 대한 특별한 감성과 역사적 방향감각의 상실 그 자체를 중요시 하므로 ‘현대예술’과 ‘당대예술’은 단일한 역사적 연속체의 연이은 부분들로 보아서는 안 되고, 대신에 ‘단절된 노력들’로서 보아야 한다는 것이다.¹⁴⁾ 그리고 1960년대 출생 작가만 해도 문화혁명에 대한 기억이 많지 않으며 그들 자신이 문화대혁명과 같은 어두운 기억이 다음 세대에 전해지지 않기를 바라는 정서를 가지고 있기 때문에 문화대혁명은 역사적으로 단절된 ‘현대예술’과 ‘당대예술’ 중 ‘현대예술’에 한정해서 영향을 끼친다고 주장한다.¹⁵⁾ 그래서 설령 1990년대 중반 이래 제작된 작품 중 문화혁명이 작품의 주된 요소로 채택된 경우가 있다 하더라도 그러한 작품들을 하나의 흐름으로 묶을 만한 공통점이 없으며 각각의 작업은 작가의 개인적인 시도라고 본다.¹⁶⁾

정치적 팍아트 이후의 중국 미술에서 농촌과 도시, 중심과 주변, 신흥 부유층과 새로운 사회 낙오자들 간의 갈등이 야기되는 90년대 이후 중국 사회상이 적극적으로 반영되고 있다는 우흥의 진단은 적절하다. 그러나 이러한 시장경제 도래 후의 새로운 사회상을 다룬 작품은 당대의 감수성을 담아낸 미술로, 문화혁명을 다시 끄집어내는 작품은 개인적인 미술로 평가하는 시각에 관해서는 재검토가 필요하다고 판단된다. 논문에서 자세히 다루겠지만 90년대 미술에서 문화대혁명은 시장경제와 대중문화가 부상한 현실에 대한 문제의식과 맞닿아 있기 때문이다. 90년대 중반 이후의 중국 실험미술을 조명하는 취지로 우흥이 기획한 전시에 선정된 적지 않은 수의 작품 감상의 경우 정도의 차이는 있지만 문화대혁명에 대한 작가의 태도와 경험이 고려되어야 할 것이다. 가령, 《과도기: 20세기 말 중국

14) Wu Hung, "A Case of Being 'Contemporary': Conditions, Spheres and Narratives of Contemporary Chinese Art," Terry Smith & Okui Enwezor eds., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, and Contemporaneity* (Durham: Duke University Press Books, 2008), pp. 290-310. 이에 대한 반론으로는 Paul Gladston, "Permanent (R)evolution: Contemporaneity and the Historicization of Contemporary Chinese Art," *Yishu*, 9:2(2010), pp. 74-80 가 있다.

15) Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, pp. 52-53.

16) Wu Hung ed., *Chinese Art at the Crossroads: between past and future, between East and West* (Hong Kong: New Art Media Limited, 2001), p. 15.

실험 미술(*Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*)》전(1999)에서 장홍투(張宏圖), 차이진(蔡錦)의 작품은 두 작가가 회고하는 문화대혁명 시기에 대한 복합적인 감정을 담고 있다.¹⁷⁾

이러한 모순은 정치적 팝아트에 대한 우홍의 평가 역시 수정될 필요가 있음을 시사한다. 정치적 팝아트에 사용된 문혁 이미지가 단순히 특정한 과거를 가리키는 기능 외에 어떠한 유효한 의미도 생산해내지 않는다는 우홍의 비평은 중국 대중문화 전문가 제레미 바르메(Germie R. Barmé)의 논지를 따른 것이다.¹⁸⁾ 1990년대 중국에서 일어난 마오쩌둥에 대한 숭배 열기를 소설, 음악, 미술과 같은 문화 분야뿐만 아니라 사회 구성원의 일상 생활에 이르기까지 구체적으로 추적한 바르메의 저서는 중국 대중문화 연구에서 빈번하게 인용되는 저작이다. 여기에서 바르메는 정치적 팝아트 가 “대중적인 마오 열풍(毛熱)의 문화적인 복잡성이나 원래의 마오쩌둥 개인숭배가 남긴 사회 문화적 잔재, 어느 쪽도 담아내지 않은” 단순한 부산물이라고 혹평했다.¹⁹⁾ 마오쩌둥이나 그와 연관된 이미지를 주 소재로 채택한 수많은 작품이 갑작스럽게 동시다발적으로 발표되고 시장에서도 대량으로 소비된 상황은 정치적 팝아트를 대중문화의 소비재와 다를 것 없게 보는 바르메 주장의 근거가 되지만, 이는 개별 작가의 의도나 작품의 질적인 측면을 간과한 것이다. 2000년대 중반 이후 중국 내 비평가와 작가들 사이에서 정치적 팝아트를 1990년대 초 당시 상황에서의 필요에 의한 임시적 용어 및 범주로 보아야 한다는 견해가 폭넓게 공유되고 있는 바, 본고에서는 기존에 정치적 팝아트로 분류되어 정치적 해석에 치중되어 온 작품의 경우에도 이를 중국 현대미술이 문화대혁명의 시각언어를 활용한 최종의 결과물로서가 아니라, 90년대라는 새로운 역사적 조건에서 문화대혁명을 재해석하기 시작한 시도로서 새롭게 바라보고자 한다.

17) Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, pp. 43-53, 83-87 참조.

18) Wu Hung, 앞의 책, p. 23.

19) Germie R. Barmé, *Shades of Mao: The posthumous cult of the great leader*, p. 15, 45.

한편, 중국현대미술을 연구하는 대표적인 미술사학자이자 85미술운동을 집대성한 1989년 전시 《중국현대예술전(中國現代藝術展)》의 기획자이기도 한 가오밍루는 문화대혁명에 대한 예술가의 비판적 시각이 문혁 직후에는 매우 날카로웠으나 점점 약해져서 1990년대 이후의 미술에서는 문화대혁명이 천편일률적으로 활용되고 있다고 평한다.²⁰⁾

가오밍루는 중국 현대미술사를 크게 후문화혁명 시기(1979-1984), 85운동 시기(1985-1989), 1990년대 이후의 세 시기로 구분한다.²¹⁾ 현대미술의 가치 기준을 철저하게 외부의 사회와 예술 내부 양방향 모두를 향한 비판적 태도에 두는 그는 후문화혁명 시기인 1970년대 말의 ‘상흔미술’과 ‘향토사실주의 회화’를 대표적인 비판적 사실주의 회화 조류로서 높이 평가한다.²²⁾ 반면, 85미술운동 시기에 대해서 가오밍루는 좀 더 포괄적인 반전통과 반권위의 기치, 새롭게 시도한 조형 언어, 인문주의적 이상에 초점을 맞추어 서술하는 경향이 있어서, 이 시기 작품에 대한 문화대혁명의 영향을 강조한 우홍과는 달리 85미술운동과 문화대혁명에 대한 구체적인 시각은 드러내지 않는다.²³⁾ 가오밍루는 85미술운동을 이끌었던 단체 대부분이 해체된 후 90년대 미술계가 사실주의 예술과 관념예술이라는 두 갈래로 전개되었다고 보는데, 그에 따르면 예술의 비판적 역할을 해 온 것은 회화를 중심으로 한 사실주의 계열의 미술이 아니라 설치, 행위 예술을 중심으로 한 관념예술이었다. 아파트먼트 아트(家庭創作, Apartment Art)와 극다주의(極多主義, Maximalism)²⁴⁾와 같은 관념예술이 미술 내적

20) 가오밍루가 이와 관련하여 가장 강력하게 비판하는 대상은 정치적 팝아트이다. 高名潞, 「媚俗、權力、共犯——政治波普現象」, 『雄獅美術』 no.297(1995), pp. 36-57.

21) Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* (Massachusetts: The MIT Press, 2011).

22) 가오밍루 지음, 이주현 옮김, 『장벽을 넘어서: 중국현대미술사』 (미진사, 2009), p. 16, pp. 69-74.

23) 高名潞, 「85美術運動的前衛意識」, 『雄獅美術』 no.297(1995), pp. 16-21와 高名潞, 『'85美術運動』 (桂林: 廣西師範大學出版社, 2008) 참조.

24) ‘아파트먼트 아트’는 개인적인 주거지를 전시 장소로 삼는 실험 예술을 일컫는다. 주로 정부가 공공 장소에서 전시하는 예술 작품의 성격을 적극적으로 제한하는 경우에 정부의 방침에 어긋나는 작품들을 예술가의 주거지에서 지인들에게 제한적으로 보여주는 경우가 많다. 중국에서는 1990년대 초 자신의 거처에서 작품을 전시하고 교류한 주진스(朱金石), 왕공신(王功新), 쑹둥, 인씨우젠(尹秀珍), 스용(施勇), 장페이리, 경지엔이(耿建翌) 등의 활동이 있었다. ‘가정창작(家庭創

으로는 80년대의 이상을 버리고 타락해버린 전위 미술을 비판하고 외적으로는 정부의 소비경제 체제 수용을 거부함으로써 예술 자체에 대한 비판과 사회에 대한 비판의 역할을 다해왔다는 것이다. 그리고 전위 미술의 비판성을 잃어버린 사례로 정치적 팝아트와 문화혁명을 경험한 부모 세대를 포함한 가족사의 기록을 소재로 한 작업 경향을 지목한다.

가오밍루에 따르면, 1970년대 말 상흔미술과 향토사실주의는 문화대혁명 당시의 상황을 중립적인 시선으로 사실적으로 묘사함으로써 이전까지 익숙하게 보아오던 이상화된 표현이나 풍자만화 형식에 숨어있었던 정치적 의도를 인식할 수 있도록 하는데 반해, 정치적 팝아트는 얼핏 보기에는 사회주의와 자본주의의 체제를 비꼬는 듯 하지만 도리어 90년대 중국 정부가 유도하는 국가주의와 물질주의에 동조하는 측면이 있다.²⁵⁾ 가오밍루는 정치적 팝아트의 이러한 성격은 작가가 마오주의와 문화혁명 시기를 부분적으로나마 긍정적으로 간주하는 것과 관계가 있고, 이는 중국 현대 미술의 전위 정신의 퇴보라고 혹평한다. 그가 보기에 정치적 팝아트 화면에서 보이는 사회주의와 자본주의에 대한 비판은 진정성 없는 형식적 비판일 뿐이다. 90년대 미술 작품에서 자주 등장하는 중국 가족의 모습 또는 가족사에 대한 언급도 가오밍루에게는 외국인의 시각을 의식해서 꾸며진 중국 가족의 이미지이다. 그렇기 때문에 중국인의 입장에서 보았을 때는 누구나 알고 있는 내용이기 때문에 중국 미술계의 입장에서는 이에 대해 특별히 주목할 필요가 없다고 주장한다.²⁶⁾ 이와 같이 가오밍루는 1990년대 미술에 있어서의 문화대혁명의 재등장을 미술가가 중국 정부의 정책이나 시장의 기호에 편승한 결과로 바라본다.

作)’은 가오밍루가 이들의 활동을 설명하며 사용한 용어이다. ‘극다주의’는 행위나 형상을 무수히 반복하여 작품을 구성한 1990년대 초 중국 실험 미술의 한 경향을 개괄하는 용어로서 가오밍루가 제안하였다. 덩이(丁乙), 선관(申凡) 등의 추상 회화 작품과 고기 썰는 행동을 반복한 구더신(顧德新)의 설치 퍼포먼스 작업을 대표적인 예로 들 수 있다.

25) Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, pp. 255-263; Gao Minglu, "Toward a Transnational Modernity: An Overview of *Inside Out: New Chinese Art*," Gao Minglu ed. *Inside Out: New Chinese Art* (Berkeley: University of California Press, 1999), p. 29.

26) 가오밍루 지음, 이주현 옮김, 『장벽을 넘어서: 중국현대미술사』, p.28, 63 참조.

중국 현대미술이 나아가야 할 바는 전위예술이며, 전위의 여부는 국가와 시장의 요구에 동조하지 않고 독자적으로 발언할 수 있는 작가의 태도에 달려있다는 가오밍루의 주장²⁷⁾은 80년대식 논리를 근거로 하여 90년대를 비판하는 것이다. 이는 미술 시장이 형성되지 않은 상황에서 기성제도와 관념과의 결별을 기치로 내걸고 전개되었던 85미술운동을 옹호할 때에는 설득력 있는 논평이었다. 그러나 미술 시장이 국내외에 형성되고 관방과 반관방, 전위미술과 국제적인 상업미술의 경계가 흐려진 90년대의 미술에 대해서도 동일한 비평원리를 대입할 때 중국 내 고등 교육기관에 자리잡은 예술가의 경우나 비평계와 시장 양 측면에서 호평받는 상당수 작품의 의의를 충분히 설명하기 힘들다. 또한 정치적 팝아트 작가가 문화대혁명에 대해서 긍정적이라는 그의 주장²⁸⁾ 역시 설득력이 약하다. 그가 근거로 드는 작가 인터뷰의 내용을 살펴보면 사실 문화대혁명이 아닌, 문화대혁명 시기 발달된 회화양식이나 재료의 표현력에 관한 것이기 때문이다. 예를 들어 문화대혁명 시기의 목판화 제작 방식을 상찬하고 적극적으로 수용해서 작품화하는 쉬빙(徐冰)의 경우는 전위성이 뛰어난 관념예술가로 분류하고 정치적 팝아트의 경우는 그 진정성을 의심하는 데에서 가오밍루의 주장은 오류에 빠진다. 그리고 이러한 가오밍루의 시각이 드러내는 한계는 문화대혁명의 이미지와 기억을 재등장시킨 90년대 작품을 작가의 삶과 사상, 미술계의 경향, 사회의 변화와 연관하여 새롭게 보아야 할 필요성을 시사한다.

우홍과 가오밍루가 미국에 거주하며 활동하는데 비해, 중국 내에서 활발하게 활동하는 미술사가 겸 비평가로는 뤼평을 들 수 있다. 그의 저서 『중국현대예술사, 1990-1999(中國當代藝術史, 1990-1999)』는 90년대 이후 중국 현대미술의 제 경향을 다룬 첫 번째 저서로서 이 시기 미술에 대한 개설서이다.²⁹⁾ 중국에서 작품 창작 현장을 동시에 접하는 그는 중

27) Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, p. 5.

28) Gao Minglu, 앞의 책, pp. 256-263.

29) 呂澎, 『中國當代藝術史, 1990-1999』(長沙市: 湖南美術出版社, 2000).

국 대륙에서의 전시 기획 상황과 비평의 분위기 등을 폭넓게 소개하고 작가와 기획자의 의도와 이후 작품 제작과 전시 개막 이후에 미술시장과 비평 등에 의해서 새롭게 형성되는 2차적인 의미 사이의 차이를 유념하여 이를 분리해서 바라볼 것을 주장한다.³⁰⁾ 우홍과 가오밍루가 혹평한 정치적 팝아트, 냉소적 사실주의에 대해서도 뤼펑은 이들 사조가 명명되기 시작한 시점의 의도와 작가 개인의 작품 세계, 국제적인 인지도를 획득한 이후의 경향의 차이점을 서술함으로써 이들 작품의 정치적 성격과 미술가의 역사적 인식을 긍정적으로 평가한다.³¹⁾ 그러나 작품의 정치적 성격과 작품이 반영하고 있는 사회적 이슈를 구체적으로 들어 분석하는 데에까지 나아가지 않은 것은 한계이다. 또한 60년대 출생 이후의 작가를 역사적 무게, 상흔, 집합주의에서 벗어난 세대로 간주하는 점에 있어서는 뤼펑 역시 우홍 및 가오밍루와 입장을 같이 한다. 뤼펑은 6,70년대 출생 작가가 비디오, 설치, 퍼포먼스 등 중국 미술계에서 새로운 매체를 활용한 미술을 활성화했다는 점을 가장 높이 평가하며 이러한 작업을 중심으로 하여 90년대 중국미술의 흐름을 서술하기 때문에 90년대 이후 중국 미술에서의 문화대혁명의 영향은 다루고 있지 않다.

요약하자면 우홍, 가오밍루, 뤼펑은 공통적으로 80년대 반관방 미술운동을 통해서 문화대혁명이 남긴 예술적 표현의 금기가 사라졌으며, 따라서 90년대의 미술은 문화대혁명이라는 80년대의 과제에서 벗어나 새로운 성과를 보여야 한다고 주장한다. 그리고 90년대에 다시 문화대혁명에 대해 말하는 것은 이미 했던 말의 반복, 또는 대중문화 전반에 분 복고주의나 서구의 오리엔탈리즘에 편승하고자 하는 상업적 전략에 지나지 않으므로 진지한 비평과 연구의 대상이 되기에 적합지 않다고 본다.³²⁾

30) Lü Peng, *A Pocket History of 20th century Chinese Art* (Milano: Edizioni Charta, 2010), pp. 528-529, pp. 560-577.

31) Lü Peng, 앞의 책, 2010, pp. 537.

32) 북미권 대학에서 근래 발표된 중국현대미술 관련 학위 논문은 90년대 이후 중국의 도시 계획, 글로벌리즘, 국가의 경제정책과 중국 비엔날레 등과 관련된 주제를 다루는 경향이 있다. Wang Meiqin, "Confrontation and complicity: Rethinking official art in contemporary China," Ph. D. Dissertation, State University of New York at Binghamton, 2007; Zhang Chi, "Contested modernity: The emergence of the Chinese contemporary art world and its struggle for

이러한 입장들은 각 연구자들이 천착했던 1990년대 중국 현대미술이 처한 상황의 극복 전략과도 연관이 있다. 1990년을 전후하여 중국 현대미술은 국내에서는 정부 당국의 검열과 회유로 어려움을 겪게 되었고 해외에서는 서구 중심적 시각에 의한 편협한 해석과 타자화의 대상이 된 측면이 강했다.³³⁾ 이에 따라 중국 미술이 어떻게 자기 정체성을 가지면서도 세계 미술과 동시대성을 획득할 수 있는가가 중국 미술계의 시급한 과제가 되었고 우홍, 가오밍루, 뤼펑은 이러한 문제 해결을 위한 이론적 실천적 활동을 활발히 펼쳐온 대표적인 인물들이다.

우홍은 문화대혁명 시기 재교육 캠프에서 자기비판의 시간을 보낸 후 고궁박물관 학예원(學藝員)으로 배치되었던 이른바 지식청년 세대에 속한다.³⁴⁾ 현대미술 연구가로서 드물게 중국 고미술에 정통한 만큼, 영상이나 설치와 같이 중국이라는 지역색이 드러나지 않는 매체와 형식의 작업에서 중국 문화 특유의 경험과 철학을 읽어내는 우홍의 해석은 매우 뛰어나다. 이러한 작업은 우홍이 생각하는 중국적이면서도 동시대적인 미술의 한 모델이기도 하다.³⁵⁾ 중국적 특징을 전통미학이나 관습, 집단 경험과 같은 무형의 요소로부터 이끌어내는 방식은 정치적 팝아트나 냉소적 사실주의 또는 중국 고대 문화를 소재로 한 작품들이 서구의 중국에 대한 고정적인 선입견 속에서 잘못 해석되었던 1990년대 초의 상황을 타개할 수 있는 대안으로서 의의를 가진다. 한편, 문화대혁명 시기를 직접적으로 상기시키는 시각 이미지가 두드러지는 작품의 경우에는 우홍의 비평에서 중점적으로 다루어지기 힘든 것이다.

meaning, 1990 to 2008,” Ph. D. Dissertation, Yale University, 2009; Joe Martin Lin-Hill, “Becoming Global: Contemporary Art Worlds in the Age of the Biennials Boom,” Ph. D. Dissertation, New York University, 2013; Mika Olavi Savela, “The Urgent Modernity - Reviewing Displays of New Urban China amidst the Curatorial Turn and Global Biennialization,” Ph. D. Dissertation, The Chinese University of Hong Kong, 2016.

33) 이 논문의 3장 4절 참조.

34) Allison L. Jernow, “The Fine Arts of Calligraphy and Counterrevolution: Wu Hung,” *The Harvard Crimson*(1986.11.20.) 출처 <http://www.thecrimson.com/article/1986/11/20/the-fine-arts-of-calligraphy-and/?page=2>. 2017.5.13.

35) 가령 북아트의 경우 우홍의 관점이 특히 잘 드러난다. 이에 관해서는 고동연, 「전 지구화 시대의 중국 현대미술과 비평」, 『현대미술사연구』, vol.29(2011), 현대미술사학회, pp. 77-84 참조.

동시대적이면서도 중국적인 미술을 지향하는 우홍의 입장과는 달리 가오밍루는 현대 사회와 예술에 대한 비판 의식을 담지한 아방가르드 미술을 지향한다. 가오밍루는 천안문 사태 이후 중국을 떠나 미국 하버드 대학에서 85미술운동을 주제로 학위논문을 작성하면서 포지올리(Renato Poggioli)의 아방가르드 이론을 접했을 때 85미술운동과의 공명을 느꼈다고 밝힌 바 있다.³⁶⁾ 이와 같은 가오밍루의 입장에서는 중국 미술가의 작품이 현대 사회와 예술에 대한 비판 의식을 담고 있다면 이는 서구권과 비서구권을 나누지 않고 의미를 갖는 것이다. 따라서 그에게는 중국과 비중국을 구분하는 유무형의 중국성은 큰 의미를 가지지 못한다. 같은 맥락에서 문화대혁명 시기의 모티프가 종종 야기하는 회고적 감정이 현재에 대한 비판 의식을 무디게 하는 바를 경계하게 된다.

뤄핑의 경우는 상업성을 전위 정신의 퇴보로 간주한 가오밍루와는 달리 미술 발전에 필요한 요소로 본다. 뤼핑은 중국 실험미술 작품이 서구에 본격적으로 알려지기 전 실험미술 작품의 중국내 미술시장을 개척하기 위한 노력을 기울였다. ‘향토사실주의’로 대표되는 학원파(學院派) 미술이 관방 미술잡지를 중심으로 한 다수의 미술 비평을 통해 진정한 중국 현대미술의 성취로 평가받고, 홍콩과 타이완 미술시장에서 높은 가격에 팔렸던 1990년대 초에 뤼핑은 《제1회 90년대 중국 당대예술 비엔날레(首屆九十年代中國當代藝術雙年展)》를 조직하여 실험미술 작품의 시장 개척을 도모했다.³⁷⁾ 이러한 이력에서 알 수 있듯 뤼핑은 곧 이어 불어닥친 서구 미술계에서의 중국 현대미술의 상업적 성공을 부정적으로 평가하지는 않는다. 그럼에도 불구하고 문화대혁명을 모티브로 한 작품의 정치 사회적 함의를 해석하는 데에 인색한 것은 그가 중국에 근거지를 두고 활동하는 연구자로서 피할 수 없는 검열과 제약에 기인하는 측면이 있다고 생각된다.

36) Gao Minglu, “The ‘85 Movement: Avant-Garde Art in the Post-Mao Era,” Ph. D. Dissertation, Harvard University, 1999, pp.79-80.

37) 《首屆九十年代中國當代藝術雙年展》(油畫部分)에 대해서는 Peggy Wang, “Responding to the World: Contemporary Chinese Art, Exhibitions, and Criticism in the 1990s”, Ph. D. Dissertation, University of Chicago, 2010, pp. 105-126 참조.

현대미술계와는 달리 인문학계에서는 중국 사회가 1990년대 들어 비로소 문화대혁명과 그 유산을 진중하게 다룰 준비가 되었다는 평가가 폭넓게 대두되어 왔다. 중국 현대문학 연구에서는 1990년대 들어 문화대혁명 시기에 겪은 개인의 경험과 그 경험이 현재의 삶에 끼치는 영향을 구체적으로 다룬 작품이 다수 발표되었는데 이러한 경향은 중국문학계가 실패로 판명된 문화대혁명의 책임을 누군가에게 전가하느라 이 사회운동에 대한 성찰과 자기반성을 담은 예술적 성과물을 내놓지 못했던 80년대의 한계를 극복하고 과거를 진지하게 대면하기 시작했다 점에서 비평계의 주목을 받고 있다.³⁸⁾

한편 중국 대중문화에 대한 최근의 연구 또한 개혁 개방 시대 문화대혁명이 재현되는 방식이 대중, 정부, 생산자(예술가) 등 여러 주체의 활동이 얹혀서 다층적인 의미를 가지고 있는 현상이라는 사실을 보여준다. 1990년대 중반 중국에서는 추상적인 문학 비평을 중심으로 한 1980년대의 인문학적 방법론이 새로운 사회문화 현상에 대한 적절한 설명이나 대응방법을 제시하는 못한다는 자성 아래,³⁹⁾ 특정한 문화 현상을 이를 둘러싼 여러 주체의 활동을 통해 접근하는 문화연구(Cultural Studies)가 새롭게 대두되었다.⁴⁰⁾ 다이진화(戴錦華)를 비롯하여 왕샤오밍(王曉明), 리톈(李陀), 타오둥펑(陶東風) 등 많은 문화연구자가 1990년대 시장경제의 본격화에 따른 새로운 대중문화 현상들을 연구의 주요한 대상으로 삼고 있으며, 특히 문화 마오쩌둥으로 대표되는 문화영웅 붐과 노스텔지어 바람, 민족주의 붐 등의 복고적 문화 현상 이면에 자리잡고 있는 이데올로기와 가치관념, 이를 둘러싼 계층 간 현실적인 이해관계 등에 관한 연구 성과가 축

38) 백지운, 「근대적 주체의 포스트모던적 해결-최근 중국의 '성장소설'을 중심으로」, 『중국현대문학』, 제 43호(2007), 한국중국현대문학학회, pp. 295-311. 구체적인 비평 양상은 이 논문의 3장의 2절과 3절 참조.

39) 90년대에 전개된 새로운 현실과 관련하여 지식인과 사상계의 전반적인 반응은 왕후이, 「1989년 사회운동과 중국 '신자유주의'의 기원: 중국 사상계의 현황과 현대성 문제 재론」, 이욱연 외 옮김, 『새로운 아시아를 상상한다』 (창비, 2003), pp. 90-170; 허자오티엔 지음, 이정훈 옮김, 「포스트사회주의의 역사경험과 최근 문학비평관의 변모양상」, 『진보평론』 vol.18(2003), 진보평론, pp. 49-73 참조.

40) 박자영, 「인문산책/1990년대 이후 중국에서의 문화연구」, 『진보평론』 vol.21(2004), 진보평론, pp. 249-274.

적되어 왔다.⁴¹⁾ 그리고 이러한 대중문화 및 당대 중국의 문화적 현실에 대한 구체적인 이해가 그동안 대중적 상업적 성공을 거둔 문학 작품을 단순히 대중문화 산업이나 예술의 상업화 현상으로 치부하여 온 견해를 수정, 보완하는 데 적극적으로 반영되고 있다. 문화대혁명 시기의 어린 날의 추억을 행복했던 시절로 묘사함으로써 진지한 역사의식의 결여, 비극적 역사마저 상품으로 소비시켰다고 저평가되던 왕췌(王朔) 소설 및 영화가 새롭게 해석되는 것이 대표적인 예이다.

이상의 새로운 연구 경향은 중국이 본격적으로 시장경제 체제로 전환한 시기에 문화대혁명에 대한 관심이 흥기한 것이 단순히 물질문화에 대한 갈망에 영합한 소비주의 노스탤지어로 폄하될 수 없음을 분명히 보여준다. 본 논문은 1990년대 이후의 중국 현대미술에 나타난 문화대혁명에 대한 재조명이 과거뿐만 아니라 새로운 문제에 직면한 현실 둘 다에 대한 비판적인 논의로 이어지고 있음을 살펴보고자 한다.

3. 논문의 구성

본 논문의 연구 주제가 1990년대 이후 중국 미술에 나타난 문화대혁명이므로, 논문의 2장에서는 1990년대 이전 신시기 미술에서 문화대혁명이 어떻게 재현되어 왔는가를 살펴보고 이어진 3장에서는 1990년대에 중국 사회의 각 분야에서 문화대혁명에 대한 인식 전환의 필요성이 대두된 양상을 다루고자 한다.

이러한 연구 주제를 살펴봄에 있어서 본고는 대표성을 가진 미술가들을 선정하고 이들의 구체적인 작품에 나타난 문화대혁명에 대한 해석이 신시기의 문화대혁명관과 어떻게 대조를 이루는지를 보이고자 했다. 선정 작가인 리산, 양푸둥, 왕광이, 장페이리, 수이지엔궈, 쑹둥은 모두 중국 대륙에서 출생하였고 현재까지도 각각 베이징, 상하이, 항저우에 거주하면서

41) 다이진화 지음, 주재희 등 옮김, 『거울 속에 있는 듯: 다이진화가 말하는 중국 문화연구의 현주소 - 여성, 영화, 문학』 (그린비, 2009).

현대 중국의 변화 추이를 작품 세계에 반영하여 왔다. 이들은 또한 90년대 진입을 기점으로 하여 본격적으로 소비주의가 흥기한 중국 사회를 진단함에 있어서 문화대혁명의 영향을 중요하게 다룬다는 점에서 공통적이다. 문화대혁명에 대한 새로운 해석을 보이는 작품은 선정된 작가들의 작품 외에도 다수 존재하지만, 선정된 여섯 명의 작가의 경우에는 각각의 작품 세계를 대변하는 주요 작품들에서 문화대혁명에 대한 해석이 핵심적인 부분을 차지하여 1990년대 이후 중국 현대미술에서 보이는 문화대혁명 해석을 살펴보고자 하는 본 연구의 취지에 잘 부합한다. 더하여, 이들은 1990년대 이후 현대 중국 미술 서술에 있어서 빠지지 않는 작가로 중국 국내외를 막론하고 널리 알려져 있다. 중국 현대 미술 영역에 있어서 이 작가들의 학술적 대중적 위상과 이들 작품의 영향력 또한 고려되었다.

중국 대륙에서 문화대혁명 관련 연구는 국가 기관이 진행하는 경우 출판이 용이하지만 그 외의 출판은 공식적인 견해에 의해 엄격하게 제약된다. 1980년 후반 들어 문화대혁명에 대하여 정부의 공식 입장과 다른 관점을 내포한 회고록 등이 출판되자 1988년 정부는 선전부와 신문출판서의 허가를 받지 않은 모든 문화대혁명 관련 서적의 출판을 금지했다. 따라서 정부의 견해를 직접적으로 반박하는 내용을 담은 경우는 여전히 대륙이 아닌 홍콩이나 해외에서 출판하거나 중국 내에서 공식 출판사를 통하지 않고 자비로 인쇄를 하여 개인적으로 유통한다. 그러나 이 경우에도 유통 후 검열의 대상이 되기는 마찬가지이다. 이러한 사정은 본 논문에서 다루는 작가들의 경우에도 해당되는데, 이들이 문화대혁명에 대한 자신의 견해를 글이나 말로 표명하는 경우는 찾아보기 힘들다. 간혹 중국 외부에서 해외 매체와 인터뷰 중 문화대혁명에 대한 작품상의 암시에 대한 질문을 받는 경우에도 답변을 피하거나 비판적인 의견을 드러내지 않는다. 이러한 상황에서 미술 작품은 문자 언어에 비해 상대적으로 표현의 가능성이 더 넓은 영역이라 할 수 있으며, 본고에서 문헌 조사보다 작품 분석에 강조점을 둔 이유이기도 하다.

4장에서는 문화대혁명 시기를 지식인의 정체성의 측면에서 바라본 작

품을 살펴볼 것이다. 구체적으로는 리산(李山, 1942-)과 양푸둥(楊福東, 1971-)의 작품에서 문화대혁명 시절의 지식인의 모습이 어떻게 그려지는지를 살펴볼 것이다.

마오쩌둥과 작가가 각각 꽃을 든 채 서로에게 기대고 있는 리산의 <마오와 나>(1994)는 개인적인 연관성을 바탕으로 문화대혁명 시기에 접근하는 경향을 대표하는 작품이다. 여기에서 마오쩌둥의 모습은 작가를 어느 정도 복제한 모습으로 그려졌는데 두 인물의 얼굴에는 상호 동화의 효과를 보여주는 특징이 있다. 이런 점에서 리산이 젊은 마오쩌둥의 이미지를 사용한 것이 문화대혁명 체제 하에서 20대와 30대를 보낸 자신의 청년 시절에 대한 환기이며 현재라는 시점에서 선택적인 기억을 통해서 되돌아본 특별한 시간에 대한 추억이라고 보는 관점이 일반적이다.⁴²⁾ 또한 리산의 <연지(胭脂)> 연작에서 보이는 ‘여성화된’ 마오쩌둥이나 연지꽃과 같이 중국 문화에서 성적인 의미를 가지는 소재를 들어 작가가 문화혁명 시대를 성적인 자유와 해방의 시기로 그리고 있다는 해석도 제시된 바 있다.⁴³⁾ 본 논문에서는 리산의 연지 연작을 중심으로 작가가 특정한 자신의 기억을 역사적이고 구체적인 이미지와 결합시키는 방식을 고찰함으로써 청년 시기의 자신의 정체성을 어떻게 드러내고자 했는지를 살펴볼 것이다. 또한 금욕주의가 전면에 내세워졌던 혁명 이면에 존재했던 동성애자에 대한 억압을 리산의 작품을 비교 검토함으로써 기존 연구에서 단편적으로 언급되어 왔던 부분을 심화시키고자 한다.⁴⁴⁾

한편, 1971년생인 양푸둥은 1990년대 이후의 현실에서 자신을 포함한 청년 계층이 이상과 현실의 사이에서 겪는 좌절을 어떻게 받아들여야 하는가라는 구체적인 문제의식을 가지고 과거를 바라본다. 양푸둥은 사진

42) Francesca Dal Lago, “Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art,” *Art Journal* 58:2(1999), pp. 46-59; 李山, 『李山: 通往 胭脂帝國 1976-1992 作品』(香港: 藝倡畫廊, 1994).

43) Francesca Dal Lago, 앞의 글, p. 58.

44) 개혁 개방 이후 중국 예술 전반에 걸쳐 나타나는 성적인 주제에 대한 개괄은 Wendy Larson, “Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution,” *Modern China* 25:4(1999), pp. 423-450을 참조.

작품 <첫번째 지식인(第一个知識分子)>(2000)에서 상처입은 지식인이 정작 자신을 그렇게 만든 장본인이 누구인지 알지 못해 어쩔 줄 몰라하는 상황을 연출한 이래, 억압과 부정이 팽배한 사회적 현실에 처한 지식인이라는 개념이 중국 역사상 줄곧 반복되어 왔음을 주지하고 이를 테마로 일련의 작품을 제작해왔다. 이러한 작품 속에서 문화대혁명 시기 역시 고대에서 근대에 이르기까지 지식인들이 유토피아를 꿈꾸지만 좌절하는 시기들 중 하나로 설정되었다. 논문에서는 5부작 비디오 영상 작업인 <죽림칠현(竹林七賢)>(2003-2007)을 중심으로 작가가 지식인의 입장에서 문화대혁명 시기를 중국의 과거 및 현재와 어떻게 연결 짓고 있는지를 살펴볼 것이다.

양푸둥은 90년대 후반 미술학교를 졸업하고 본격적인 작품 활동을 시작한지 오래지 않아 중국을 대표하는 미디어 작가로서 입지를 다졌다. 동년배의 작가에 비해 여러 권의 단행본급의 전시 도록이 출판되었고 논문도 상당수 발표되었는데 ‘지식인’이라는 주제가 특히 양푸둥의 국제적인 인지도와 연관지어 논의되어 왔다.⁴⁵⁾ 양푸둥이 중국적 사회현상을 대상화 시키고, 이를 느와르 필름 문법의 깔끔한 촬영술로 보여줌으로써 서구사회에서 중국인의 자기반성의 하나로 쉽게 수용된다는 비판적인 시선도 없지 않다. 본 논문에서는 이러한 비판의 근원이 되는 작품 속 지식인의 무력함을 단편적으로 받아들이는 대신, 이러한 무력한 상황의 제시를 통하여 작가가 말하고자 하는 바를 고찰해보고자 한다. 이를 통해 작가가 중국 역사에서 끊임없이 변화해온 지식인의 역할 및 위상 변화 속에서 문화대혁명이 차지하는 위치와 의미를 어떻게 부여하고 있는지, 그리고 이를 현재 상황의 이해에 어떻게 활용하고 있는지를 살펴볼 것이다.

이와 같이 리산과 양푸둥의 작품에 드러난 지식인을 바라보는 시선은 문화대혁명 시기 정규교육의 기회를 박탈당하고 사상과 표현의 자유, 개

45) Gerald Matt and Bert Rebhandl, *Yang Fudong* (Austria: Kunsthalle Wien, 2005); Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (Stockholm: Partilager, 2008); Claire Roberts, *Yang Fudong: No Snow on the Broken Bridge* (Paddington: Sherman Contemporary Art Foundation, 2011) 등 다수.

인적인 욕망을 억압당한 희생자 혹은 이에 맞서온 전사로 형상화해 왔던 1980년대의 방식과 매우 다르다. 많은 비평가들 및 역사학자들은 예술가들의 이러한 태도 변화가 천안문 사태 이후에 생겨난 허무주의라고 설명한다.⁴⁶⁾ 혹은 1990년대 중국에서 예술가로서의 사회적 지위를 공고히 하기 위해 특권을 정당화하는 한 방편으로 보기도 한다. 무료하고 목적없는 일상을 영위하는 그 자체가 개방적인 사고와 경제적 여유를 암시하기도 하기 때문이다.⁴⁷⁾ 하지만 본고에서는 이러한 변화를 문화대혁명시기 만큼이나 격렬한 도덕적 물질적 변화를 겪고 있는 사회주의 시장경제 체제에서 지식인으로서 미술가가 갖는 역사의식과 연관시켜 살펴봄으로써 보다 적극적인 의미를 찾고자 한다.

5장에서는 왕광이(王廣義, 1956-)와 장페이리(張培力, 1957-)의 작품에 나타난 문화대혁명을 살펴볼 것이다. 먼저 이 두 작가가 문화대혁명 시기의 미술 형식과 이미지를 사용하여 문화대혁명이 현재를 살아가는 개인에게 미친 큰 영향을 상기시키고 오늘날의 삶도 문화대혁명의 불합리성에서 분리되지 않았다는 점을 드러내고 있음을 살펴볼 것이다. 그리고 끝나지 않은 문화대혁명이라는 해석은 1980년대에 관방이 이론화한 ‘역사로서의 문화대혁명관’⁴⁸⁾과 차별됨을 보이고자 한다.

왕광이는 정치적 팝아트의 선구자이고 장페이리는 중국에서 비디오 아트 작품을 처음으로 선보인 작가로서 1990년대 중국 현대미술의 새 지평을 연 미술가로 손꼽힌다. 이 두 작가에 대한 기존의 연구 역시 대부분 정치적 팝아트와 비디오 아트라는 사조 및 장르의 특징에 초점을 맞추고

46) 1990년대 초 중국 현대미술계에 대두된 새로운 경향이 1989년 천안문 사태로 인한 예술가들의 좌절에서 비롯되었다는 견해가 지배적이었으나 최근 이에 대한 반론이 대두되고 있다. 1980년대 후반 이미 아방가르드 미술계 안에서 변화가 모색되고 있었음은 Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, pp. 1-28을 참고.

47) 이와 같은 논지로 몇 편의 북미권 박사학위 논문이 발표된 바 있다. Wu Jing, “Imagining Chinese modernity: Narrative film, television drama, and representations of the Cultural Revolution,” Ph. D. Dissertation, The University of Iowa, 2002; Ma Yue, “The catastrophe remembered by the non-traumatic: Counternarratives on the Cultural Revolution in Chinese literature of the 1990s,” Ph. D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 2004.

48) Ben Xu, *Disenchanted Democracy: Chinese Cultural Criticism after 1989*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999), pp. 63-64.

있다.⁴⁹⁾ 한편 프롤레타리아 선전 포스터 이미지와 코카콜라와 같은 글로벌 상표를 병치시킨 왕광이의 <대비판(大批判)> 연작, 마오쩌둥 통치기의 혁명 인물상과 1990년대 보디빌더 이미지를 함께 보여주는 장페이리의 <육체미(健美)> 연작 같이 사회주의와 자본주의 체제의 대중매체 이미지를 병치시킨 작품의 경우는 사회주의 이념이 몰락하고 자본주의적 소비문화가 득세한 중국의 현실에 대한 은유로 주로 설명된다.⁵⁰⁾ 그러나 본 논문에서는 위와 같은 작품에 사용된 문화대혁명 시기의 대중매체 이미지를 서구화된 현재와 대조를 이루는 과거에 대한 은유로 국한시키는 기존 연구의 시각을 비판적으로 검토하고자 한다.

구체적으로는 선행 연구가 중시하지 않았던 부분, 즉 왕광이, 장페이리 두 작가가 기존 작업의 양식이나 매체에 전환을 꾀하는 시기에 문화대혁명의 이미지를 본격적으로 사용하기 시작했음에 주목하고자 한다. 그리하여 1990년대 초 이 두 작가의 작업에 있어서 문화대혁명 시기의 미술 형식이나 이미지의 등장을 당시의 소비문화의 단순한 반영으로서보다는 1980년대 말 이들이 가졌던 미술계를 둘러싼 문제의식의 연장선상에서 검토할 것이다.

문화대혁명 직후부터 80년대까지 행해졌던 그 시절에 대한 전면적인 부정은 과거의 개인적인 삶에 대한 부정까지 수반하는 것이었다. 그러나 90년대 이후 국가적으로 보면 문화혁명기이지만 개인사에 있어서는 어둡

49) 왕광이 작품 세계에 대한 본격적인 연구 결과로는 何香凝美術館, 『圖像就是力量: 王廣義, 張曉剛和方力鈞的藝術』(長沙: 湖南美術出版社, 2002); Michel Nuridsany, *China Art Now* (Paris: Editions Flammarion, 2004); 黃專·方立華·王俊藝 編, 『視覺政治學: 另一個王廣義』(廣州: 嶺南美術出版社, 2008); James D. Poborsa, "The Political Pop Art of Wang Guangyi: Metonymic for an Alternative Modernity," M. A. Thesis, University of Toronto, 2009. 장페이리 작품 세계에 대해서는 Shin-Yi Yang, "Socialism, Globalism, and Playful Sabotage: Their Representation and Purposes in the Works of Four Contemporary Chinese Artists: Xu Bing, Zhang Peili, Yang Zhenzhong, and Xu Zhen," Ph. D. Dissertation, Cornell University, 2006; 張培力·黃專·王景, 『張培力藝術工作手冊』(廣州: 嶺南美術出版社, 2008); 張培力·Robin Peckham & Venus Lau, 『張培力: 確切的快感』(Hong Kong: Blue Kingfisher Limited, 2011); 張培力·黃潔慧, 『張培力: 2010年中國當代藝術獎, 終身成就獎』(香港: 中國當代藝術獎和 Blue Kingfisher Limited 合作出版, 2011)가 있다.

50) Karen Smith, *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*, (New York: Timezone 8, 2009), p. 66.

지만은 았았던 어린 날로 이 시절을 그려내는 새로운 경향이 중국 문예계에서 큰 특징을 이룬다.⁵¹⁾ 이러한 작품에서는 문화대혁명이 합리주의의 붕괴가 몰고 온 사회적 대혼란이라는 사실과는 상관없이, 엄청난 이데올로기를 향한 열정, 수년에 걸친 부모 및 사회적 감시로부터의 황홀한 해방감, 그리고 어느 한 개인을 향한 히스테리적인 흠모 등이 합체되어있는 추억의 시기로 그려졌고, 결과적으로 1990년대 문화대혁명에 대한 해석이 비극성은 덜해지고 다원화 되는 경향을 보인다. 왕쉬의 작품을 영화화한 <햇빛 쏟아지던 날들(陽光燦爛的日子)>로 대표되는 이러한 경향은 문화대혁명이라는 거대 역사 서사에 묻혀 왔던 개인에 대한 이야기를 복원했다는 의미와 함께 어린 시절의 문학을 의도적으로 왜곡한 상상의 결과물이라는 한계를 지닌다.⁵²⁾

그렇다면 문화대혁명 자체를 미화시키지 않으면서도 개인의 과거에 가치를 부여하는 가능성은 없는 것일까. 논문의 6장에서는 수이지엔귀(隋建國, 1956-)와 쑹둥(宋冬, 1966-)의 경우를 통해 문화혁명 시기 국가가 개인에게 준 상처를 비판하되 개인의 삶을 희생자의 측면에서가 아니라 생존자의 측면에서 바라보고 긍정하는 방식을 살펴본다. 이 두 작가의 작품은 사회적 이념과 가치관이 빠르게 변화해온 중국 근대 역사 속에서 어떠한 특정 이데올로기도 한 사람의 전체 삶을 규정지을 수 없음, 또 개인의 삶이 거대 역사의 영향 아래 있기는 하지만 사회와 역사에 완전히 종속되는 것이 아니라 독립적인 가치를 가진다는 인식에서 출발한다. 그리하여 문화대혁명 시기에 절정에 달했던 사회주의 혁명 사상이 개혁개방과 함께 폐기되는 상황을 객관적인 외부 사실로 수용하고 자기 삶의 부정과 동일시하지 않는다. 또한 시대 이념이나 사상보다 더 지속적으로 일상생활을 지탱해 온 삶의 가치에 주목하여 자신의 과거, 현재, 미래에 대한 총체적이고 일관적인 믿음과 느낌을 회복할 수 있음을 보인다.

1956년 공장 근로자의 아들로 태어난 수이지엔귀는 문화대혁명 시기였

51) 다이진화 지음, 이현복, 성옥례 옮김, 『무중풍경-중국영화문화 1978-1998』 (산지니, 2007), pp. 520-527.

52) 백지운, 「근대적 주제의 포스트모던적 해결-최근 중국의 '성장소설'을 중심으로」, pp. 299-306.

던 10대 시절 낮에는 공장 근무를 하고 밤에는 미술을 배워서 문혁 말기에는 선전 포스터 제작공이 되었다. 문화대혁명이 끝나고 중국에서 고등교육체제가 부활하자 대학에서 다시 미술을 공부했으며 80년대 중반 이후 왕성한 활동을 펼쳐 왔다. 그는 정치적 팝아트, 냉소적 사실주의 등의 특정 사조에 속하지 않으면서도 중국 현대미술을 대표하는 조각가로 손꼽히는데, 특히 1989년 이후 2년여 만에 발표한 작품 <대지의 힘(地璽)>(1991년 작, 1992년 발표)은 천안문 사태에 대한 예술가의 반응을 형상화한 ‘현대 중국 조각의 고전’⁵³⁾이라 평가받는다. 이를 필두로 1995년경까지는 주로 바위와 철, 고무를 위주로 중량감이 큰 추상 조각 및 설치 작품을 주로 제작하였고 1996년 이후로는 중산복과 공룡의 형상을 중심으로 한 작품을 제작하고 있다.

대부분의 선행연구는 수이지엔귀의 작품을 1996년을 기점으로 구분하는 경향이 있다. 1990년대 전반의 작품은 천안문 사태로 촉발된 예술가의 좌절감을 작품 제작의 사회적, 심리적 배경으로 설정하고 이를 미학적으로 승화시킨 성공적인 작품이라고 평하는 데에 이견이 없다. 반면 1990년대 후반의 작품에 대해서는 이제까지 정치적 메시지는 미묘한 수준에서만 다루어 왔던 작가가 중국을 표상하는 문화적 상징물을 전면에 내세운 작업을 새롭게 선보이는 데에는 중국이 과거 누렸던 대국으로서의 자신감을 회복하고자하는 최근의 중국내 애국주의의 반영으로 보는 시각이 있다.⁵⁴⁾

그러나 본 논문에서는 수이지엔귀의 1990년대 작업을 추상에서 구상으로 혹은 미학적 추구에서 정치적 발언으로의 전환이 아니라 내면의 분노와 억압감을 해소하고자 한 일관된 과정으로 이해할 것이다. 또한 이러한 분노와 억압감이 천안문 사태로 인해 촉발된 것이라기보다는 1980년대식으로 유년시절을 부정당한 개인의 내면의 괴리감과 모순된 감정과 보다 직접적으로 연관되어 있음을 보일 것이다. 수이지엔귀는 <의발(衣鉢-中山

53) Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, p. 70.

54) Zhu Qi, “Putting On and Taking Off: How the Mao Suit Became Art,” *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West* (Hong Kong: New Art Media Limited, 2001), pp. 50-51.

裝)> 연작을 발표하면서 자신이 부정해야 할 대상이 마오쩌둥인지, 마오쩌둥을 신이라고 믿었던 자신인지, 아니면 시대라는 무형의 존재인지에 대한 오래된 혼란이 최근에서야 정리되는 듯하며 이러한 홀가분함이 작품의 제작에 반영되었다고 밝힌 바 있다⁵⁵⁾. 지금까지의 비평과 연구는 작가의 이러한 소회(所懷)를 진지하게 다루지 않았다. 그러나 수이지엔궈가 이전 작품의 형식을 반전시키면서 작업을 전개하는 작가임을 고려했을 때, 그의 작품을 외부 요인과 더불어 내적의 연속성에도 주목하여 살펴볼 필요가 있다.

문화대혁명 시기를 경험한 세대가 겪는 또 다른 혼란 중 하나로 삶의 방식의 급격한 변화에 따른 가치관의 혼란을 들 수 있다. 쑹둥은 문화대혁명 시기를 겪은 세대가 개혁 개방 이후에 겪는 혼란을 자기 가족의 이야기를 통해서 작품화해온 작가이다. 쑹둥의 아버지는 문화대혁명 시기에 오지에서 재교육을 받도록 명령받았고 남겨진 가족은 경제적 궁핍과 미래의 삶이 예상 불가능했던 시기에 이른바 우진치용(物盡其用)⁵⁶⁾을 체화했다. 논문에서는 작가가 문화대혁명 이후 경제적 사정이 나아졌음에도 그동안 모은 폐품과도 같은 물건을 버리지 못하는 어머니의 상황을 안타까워하기보다는 이 세대가 생존을 위해 체득했던 생활양식 속에 있는 힘, 즉 어려움을 견디고 살아남을 수 있게 한 힘을 드러내는 점에 주목할 것이다. 그리고 이러한 긍정이 시대의 급작스러운 변화에 의해서 스스로의 과거를 부정하고 새로운 삶의 양식을 쫓도록 압박받는 세대를 치유할 수 있는 대안으로 제시되고 있음을 살펴볼 것이다. 이러한 작가들의 작품을 통하여 1990년대 이래 중국 미술계의 문화대혁명에 대한 인식의 틀을 밝히고, 나아가 이것이 당대 현실 인식 및 역사의식과 어떻게 관계 맺는지를 고찰하고자 한다.

55) Lynn Zhang, "Mao's New Tailor: Sui Jianguo"(2009.2.24.) 출처 <http://www.artzinechina.com/display.php?a=89>, 2015.09.22.

56) '각종 물품이 저마다의 효용을 충분히 발휘하다.' '모든 물자의 효용을 극대화하다' 는 의미의 말로 60, 70년대 중국에서 물자절약을 독려하는 구호로 자주 사용되었다.

II. 신시기(新時期, 1976-89) 미술과 문화대혁명

1. 문화대혁명에 대한 정치적 평가

신시기 중국에서 문화대혁명을 바라보는 시각과 논조는 공산당이 직접 통제하는 공식적인 기관을 통해서 형성되었다. 문화대혁명 시기에 조반과로 활동했던 이들이 비공식적으로 지하 잡지에 글을 게재하는 경우가 있기는 했지만 빈도가 낮고 유통 범위도 넓지 않아 사회에 끼치는 영향은 미미했다.⁵⁷⁾ 문화대혁명에 대한 신시기 관방 서사의 가장 큰 특징으로는 이에 대한 연구보다 정치적 평가가 선행했다는 점을 들 수 있다. 중국 공산당이 1981년에 발표한 ‘건국 이래 당의 약간의 역사 문제에 대한 결의(關於建國以來黨的若干歷史問題的決議)’는 문화대혁명에 대한 정치적 평가를 대표하는데, 이는 덩샤오핑이 이끄는 새로운 정권의 정통성을 확립하기 위해서 사회 전체 구성원이 구정권을 부정하는 기억을 공유하도록 하는 정치적 목적에 기반하고 있었다.⁵⁸⁾ 여기에서 내려진 결론에 따르면, 문화대혁명은 ‘영도자와 좌파들의 잘못으로 당과 국가, 인민에게 엄청난 재난을 가져온 내란’이며, ‘마르크스주의에서 이탈한 봉건주의의 부활’이었다. 이는 덩샤오핑 체제가 내세운 ‘새로운 시대를 맞아 진정한 마르크스주의를 실현하기 위해서는 봉건주의를 타파하고 현대화를 추진해야 한다’는 새로운 국가 이데올로기의 확립과 맞물리는 것이었다. 이러한 맥락에서 중국 공산당은 장칭(江青) 등 4인방(四人幫)을 처벌했으며, 이들에게 박해당한 이들은 명예를 회복하게 되었다. 특히 덩샤오핑 체제 하에서 중국 공산당은 전면적인 개혁 개방을 추진함으로써 문화대혁명을 완전하게 청산했다고 주장하게 되었다. 개혁 개방은 ‘주자파를 타도하자’던 문화대혁명의 주장과 정면으로 배치되는 아젠다이므로, 문화대혁명 시기와 상반된

57) 안치영, 「문화대혁명과 그 연구 동향 및 쟁점」, 『한국과 국제정치』 57호(2007), 경남대학교 극동문제연구소, p. 195.

58) 이옥연, 「개혁 개방 이후 중국 지식인과 문혁 기억」, 『중국학논총』 16호(2003), 한국중국문화학회, pp. 328-329.

새로운 국가 건설의 길을 갈 것임을 천명한 것이다.

디트머(Lowell Dittmer)가 요약했듯,⁵⁹⁾ 이 결의문은 덩샤오핑 체제 하에서 중국 공산당이 문화대혁명을 규정하는 두 가지 특징을 보여준다. 첫째, 문화대혁명을 파벌주의의 혼란과 무정부, 무질서의 전형으로 보는 시각이다. 공산당은 이러한 혼란과 무질서를 반드시 질서의 힘으로 억제되어야 할 것으로 규정했다. 둘째, 문화대혁명은 중앙에서 강요한 급진적 이데올로기적 폭정으로 중국인들이 전제정치에 의해서 희생당한 역사였다고 본다. 이러한 관점은 중국이 향후 ‘사상의 해방’으로 나아가야 한다는 주장으로 이어진다. 이후 진행된 문화대혁명에 대한 공식적인 연구는 이러한 정치적 평가에 의해 규정받았고 문화대혁명과 관련한 연구와 자료의 출판에 있어서도 명시적인 제한이 있었다.⁶⁰⁾ 이렇게 신시기 동안 중국에서는 새로운 정권의 정통성 확립이라는 현재적 필요에 의해서 문혁에 대한 부정적인 자료들이 선별적으로 공개되고 이를 근거로 문화대혁명에 대한 비판이 전개되었다. 이에 따라 1970년대까지 이상주의적 평가가 적지 않았던 중국 외부의 연구에서도 1980년대 들어 중국의 정치적 평가를 받아들이는 경향이 많아졌다.⁶¹⁾

이 시기에 중국 지식인들 역시 그들의 반(反)관방적 태도에도 불구하고 문화대혁명에 대한 입장에서는 역사결의(歷史決議)에서 나타난 관방의 입장과 크게 다르지 않았다.⁶²⁾ 이를 가능케 한 요인으로 크게 두 가지를 들 수 있는데, 80년대 중국 지식인 사회의 근대화 이론이 그 중 하나이다. 장취둥(張旭東)을 위시한 많은 연구자들이 지적한 대로, 신시기 중국 사회

59) Lowell Dittmer, "Rethinking China's Cultural Revolution amid Reform," Woei Lien Chong ed., *China's great proletarian Cultural Revolution: master narratives and post-Mao counternarratives* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002), pp. viii-5.

60) 안치영, 「문화대혁명과 그 연구 동향 및 쟁점」, p. 194. Zhu Qi, "We are all too sensitive when it comes to awards," *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, p. 63.

61) 안치영, 앞의 글, p. 192. Mark Lupher, "The Cultural Revolution and the Origins of Post-Mao Reform," Kam-ye Law ed., *The Chinese Cultural Revolution Reconsidered: Beyond Purge and Holocaust* (New York: Palgrave Macmillan, 2003), pp. 184-185.

62) 李銳, 「關於知青話題的質疑」, 출처 <http://www.tianya.com.cn/cgi-bin> (이옥연, 앞의 글, p.331에서 재인용).

에서 관방(官方)과 반관방(反官方) 모두 ‘낙후된 중국 현실 속에서 새로운 사회를 어떻게 건설할 것인가’에 대한 해결책으로 근대화라는 대안을 추종했다. 근대화 추진에 있어서 관방은 ‘개혁 개방’과 ‘현대화 노선’을, 그리고 지식인들은 ‘계몽주의 운동’을 그 구체적인 실천 방법으로 설정했는데, 이 때 마오주의는 공통적으로 ‘반근대화의 형식’이자 ‘중국 봉건 전제주의’로 해석되었다. 정치적으로는 왕조 시대와 같은 개인 독재이자 경제적으로는 서구보다 훨씬 뒤떨어진 생산력은 신시기 지식인들이 문화대혁명 당시를 서구 열강의 침입에 무력했던 20세기 초 상황과 같은 상황으로 인식하게끔 한 배경이었다.⁶³⁾ 따라서 많은 예술가와 철학자들이 비록 구체적으로 ‘질서’가 무엇인지, 봉건적 압제가 지속가능할 수 있게 만든, 중국 문화의 속성이 무엇인지, ‘지식 해방’이 무엇인지에 대해서는 서로 의견이 다를 지라도, 문화대혁명은 봉건적 압제 속에서 중국인들이 고통 받은 대혼란기였다는 이해를 공유했다.⁶⁴⁾

또 다른 요인으로 문화대혁명 시기에 하락한 위상을 회복하고자 하는 지식인 집단의 열망에 관방 서사(敍事)가 부응한 점을 들 수 있다. ‘중국 이래 당의 약간의 역사 문제에 대한 결의’는 문화대혁명 시기의 이른바 ‘반동 학술권위 타파(反動學術權威打破)’와 같은 정치적 구호가 많은 재능 있고, 유능한 지식인들을 박해했으며, 그로 인해 진정한 사회주의자들과 지식인이 무고하게 희생당했다고 공식적으로 밝혔다. 이 부분에서 관방 서사는 문화대혁명 시기에 손상된 위상을 회복하여 5.4 운동시기와 같이 역사의 주역으로 활약하고자 하는 80년대 지식인 집단의 열망에 부응했다고 할 수 있다.

중국학 연구자 웨이커린은 신시기의 이러한 문화대혁명관이 어느 누구도 문화대혁명과 관련해서 개인적인 책임을 질 필요가 없다는 면죄부를 주었다고 지적한 바 있다.⁶⁵⁾ 문화대혁명은 장칭(江青, 1915-1991) 등 소수

63) Zhang Xudong & Dirlik, Arif eds., 앞의 책, p.400; 왕후이, 「중국 사회주의와 근대성 문제-개방 이후의 사상조류」, 『창작과비평』, 86호(1994), 창비, p. 57.

64) 왕후이, 「중국 사회주의와 근대성 문제-개방 이후의 사상조류」, pp. 61-62. Lowell Dittmer, 앞의 글, p. viii.

65) Susanne Weigelin-Schwiedrzik, “Coping with the Cultural Revolution: Contesting

의 당 지도부 뿐만 아니라 모든 사람이 가담한 운동이었지만 이는 중국 문화의 뿌리깊은 봉건주의 문화와 같은 부적절한 사회-경제적 구조의 결과물이었기 때문에 개인이 감당할 수 있는 문제가 아니라는 것이다. 웨이커린은 개인적 책임감을 요구하지 않는 이러한 속성 때문에 신시기 중국 사회에서 문화대혁명에 대한 관방 서사가 모든 계층에서 큰 반발없이 받아들여질 수 있었다고 보았다.

2. 신시기 미술의 분화 · 발전과 문화대혁명의 영향

1990년대 이후 미술에서 보이는 문화대혁명에 대한 새로운 접근 양상은 그 이전 시기의 주요 미술 조류에서 발견되는 문화대혁명 이미지와 비교할 때 더 뚜렷하게 파악된다. 아래에서는 문화대혁명 종결 후 첫 10여년에 해당하는 신시기(1976-89) 미술에 나타난 문화대혁명을 살펴 볼 것이다. 1976년부터 80년대 말까지 중국 미술계는 크게 다음과 같은 움직임들이 일어났다. 첫째는 공산당 선전분과의 공식적 입장을 대변하는 선전미술이다. 둘째로는 미술 아카데미를 중심으로 전개된 ‘학원파(學院派) 미술’을 들 수 있다. 세 번째는 앞의 두 미술 제도와 경향을 따르기를 거부하고 새로운 미술을 추구한 ‘실험미술’이다. 이데올로기나 예술적 입장의 차이에도 불구하고 미술계의 이 세 갈래 흐름은 문화대혁명에 대한 해석에 있어서는 당시의 정치적 평가와 해석을 공유했다.

먼저 신시기에 들어서 전개된 혁명기 미술 제도의 해체에 대하여 살펴보면 다음과 같다. 문화대혁명이 끝난 후 전개된 전면적인 개혁 · 개방 정책과 함께 미술계도 상대적인 자유화의 시기를 맞이했다. 이 시기 새로운 문화 정책의 특징은 1979년 2월 중국예술가협회(中國藝術家協會) 수장인 장펑(江豐)이 베이징의 중산공원에서 열린 《신춘회화전(新春畫繪展)》 개막 행사에서 행한 축사에서 뚜렷이 드러난다. 축사에서 그는 미술가들이 좀 더 창대한 다양성을 발현할 것과 적극적으로 스스로의 단체를 조직

Interpretations,” 『近代史研究所集刊』 61期(2008), pp. 128-129.

할 것, 이 두 가지를 강조했다.⁶⁶⁾ 이는 문화대혁명 동안 중국 정부가 취해 온 예술 정책 기조에 비추어 보았을 때 일대 전환이라 할 만한 내용이었다.

중화민국 설립 이후 1976년까지, 누가 미술가가 되고, 무엇이 그려지고, 누구의 작품이 국내외에서 전시될 것인가는 문화부(中華人民共和國文化部)의 관료 조직에 의한 엄격한 통제가 실시되어 왔다. 예를 들어 문화부의 산하기구인 예술가협회가 미술가들을 선발, 교육, 조직했으며, 막시즘에 기반한 미술 이론을 연구하여 창작의 지침을 내리고, 이에 따라 미술 작품을 평가하여 합당한 미술 전시가 국가 소유 기업인 출판사에 소속된 화랑에서 개최되도록 후원했다. 미술 잡지 역시 국가 소유 출판사에서 출간했으며, 사회주의 이데올로기를 공유하는 소비에트와 동유럽과의 예술 교류를 추진하고 대중들이 어떤 전시를 보아야 하는지를 결정하고 격려하는 활동 역시 문화부가 담당했다.⁶⁷⁾ 특히 문화대혁명 시기는 마오쩌둥의 ‘옌안문예강화(在延安文藝座談會上講的話, 1942)’에서 발표된 마오쩌둥의 문예사상이 마오쩌둥 통치 시기 전체를 통틀어 가장 강력하고 구체적인 추진된 시기였다. 가령, 마오쩌둥의 문예사상 중 가장 중요시 된 기본 원칙, ‘예술은 농공병을 위해 봉사한다’는 명제는 삼돌출(三突出)이라는 구체적인 창작 규칙으로 명문화되었고 미술 작품의 창작에서도 폭넓게 응용되었다.⁶⁸⁾ 이 밖에 중국 공산당의 정책에 따라서 작품 주제를 정할 것, 화려하고 밝은 색채로 영웅을 묘사할 것 등 내용과 표현 방식을 아우르는 지침을 중앙정부에서 문서화하여 전국에 하달했다. 이에 따라 당시 대부분의 미술가들이 전문가나 아마추어를 가리지 않고 마오쩌둥, 농공병,

66) Hans Van Dijk, "Painting in China After the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical Debates Part I: 1979-1985", *China Information* (1991), p. 27.

67) Ralph Croizier, "The avant-garde and the democracy movement: Reflections on late communism in the USSR and China", *Europe-Asia Studies* 51:3(1999), pp. 483-501.

68) 당시 정부가 미술 창작 운영을 위한 규칙에서 삼돌출 원칙은 "(1) 대중들 중에서 중요한 인물을 표현한다. (2) 중요한 인물 중에서 영웅을 표현한다. (3) 영웅 중에서 더 중요한 영웅을 표현한다."로 명문화되었다. 唐晶, 「從傷痕到鄉土-1976-1985年美術創作中的人性意識」, 碩師論文, 中央美術學院, 2009, p.13.

혁명모범극 등 한정된 소재를 삼돌출과 고대전(高大全)⁶⁹⁾ 표현 방식으로 시각화한 것은 당연한 결과였다.(도1, 2) 문화대혁명 이전 이미 사회주의 중국에서 존경받는 지위에 있었던 예술가도 작업을 계속하기 위해서는 당이 요구하는 기준에 맞춘 작품을 제작해야 했다. 1950년대 독일에서 개인전을 열만큼 사회주의 중국 사회에서 인정받았던 수묵 산수화가 리커란(李可染)의 경우도 1960년 후반에는 그의 어두운 수묵 화풍이 ‘홍·광·량’의 원칙에 벗어난다는 이유 때문에 시정 지시를 받고 혁명을 상징하는 밝은 홍색으로 물든 산을 그려내었는데, 그마저도 여전히 어둡다는 비판을 받아 재교육을 받고 1970년대에는 창작 작업을 중단해야만 했다. (도3, 4) 금릉화파(金陵畫派)의 명맥을 계승한 실경 산수화가 치엔송옌(錢松壺)의 경우도 1960년대 전반에 마오쩌둥 혁명 관련 지역을 붉게 그려낸 이른바 혁명성지(革命聖地) 산수에 더하여 1970년에 들어서서는 마오쩌둥의 혁명 건설 사업을 찬양하는 산수화를 그리며 창작 활동을 이어갔다.(도5, 6)

이와 같이 사회주의 중국 역사상 창작 활동이 가장 획일화, 일원화 되었던 시기였던 문화대혁명이 종결되자 1970년대 말부터는 미술가를 비롯한 미술비평가 등이 스스로 단체를 조직하여 이제껏 국가가 독점적으로 관장해온 미술 작품의 내용과 양식, 전시와 평가의 영역에 참여할 수 있게 되었다. 미술가 단체와 비평가 단체가 전시와 토론회, 출판물 등을 통해서 의견을 개진하게 되었으며 따라서 관방과는 다른 목소리가 미술계 내부에 생겨나게 되었다.⁷⁰⁾

69) 고대전(高大全): 문화대혁명 당시 사인방이 주창한 문예작품의 원칙, 즉 등장인물 가운데 ‘긍정적 인물(正面人物)’을 두드러지게(突出) 표현하고, 긍정적 인물 가운데서는 ‘영웅적 인물(英雄人物)’을 부각시키며, 영웅적 인물 가운데서도 ‘주인공(中心人物)’을 부각시켜야 한다는 세 가지 부각(三突出) 창작원칙의 하위범주로 주인공은 고상(高)하고 위대(大)하며 완전(全)한 성격으로 그려내야 한다는 원칙.

70) 이 시기 단체(群體) 결성은 수적인 힘으로 사회에서의 발언권을 가질 수 있는 길이었으며, 구성원에게 소속감을 부여하였으므로 대부분의 미술가가 개인으로 보다는 단체를 형성하여 활동했다. 대표적으로는 ‘北京油畫研究會,’ ‘上海12畫展,’ ‘無名畫會,’ ‘星星畫會’ 등이 있다. 한편 현대 실험미술을 지지하고 연구하는 임무를 스스로에게 부여한 미술사가들과 비평가들은 미술학교들과 연구기관에서 지위를 가지고 있으면서도 기관들 바깥에 있는 실험미술가와 밀접한 관계를 발전시키고 미술에 대한 생각을 공유했다. 그들은 『美術思潮』, 『中國美術報』, 『江蘇畫刊』 등의 미술저널과 주간지를 발간했다.

물론, 공식적인 문화 정책이 존재하고 그에 따른 당국의 전시허가를 최종적으로 얻어야만 전시를 할 수 있다는 사실에는 변화가 없었으나 '현대화'와 '백화제방(百花齊放)'라는 광범위한 문화 활동의 기치는 미술 창작과 관련된 구체적인 해석의 권한을 개별 문화 기관과 미술가의 몫으로 돌려놓았다.⁷¹⁾ '백화제방'이라는 구호를 되살리면서 당이 예술적 다양성의 확대를 추구한 것은, 공산당의 이상을 주제로 하여 사회주의 리얼리즘 양식의 작품을 제작해야 한다는, 작품의 내용과 형식면에서 이전까지 미술가에게 가해졌던 강제성을 철회한 것이다. 실제로 덩샤오핑 집권 초 중국 당국은 문화대혁명 시기까지 줄곧 비판해오던 여러 미술 문화에 대한 태도를 수정했다. 미술은 오로지 프로파간다 임무만을 수행해야 한다는 의무의 강제적 부과를 조금씩 거두고, 마오쩌둥 집권 시기에는 '봉건적'이고 '엘리트적'이라고 비난받았던 고유의 문화유산을 국가적인 자부심의 원천으로 재평가함으로써 문화유산의 사회적 지위를 복원시켰다. 동시에 전면적인 개방 정책으로 20세기 초에 중국이 경험한 대대적인 서구 미술의 유입에 못지않을 정도로 서구 미술 사조가 대규모로 유입되었다.⁷²⁾

위와 같은 사회적 배경 하에 문화대혁명 종결 이후에는 그때까지 유일한 미술 창작의 통로였던 관방 기관 외에도, 재개교한 미술 아카데미, 비관방 미술 비평계 및 출판계와 같은 유무형의 미술 활동 부문이 형성되었다. 이들은 혁명 시기에 금기시되었던 다양한 주제와 양식의 작품이 등장하는 주요한 통로가 되었다.

(1) 관방 선전미술

71) Annamma Joy & John f. Sherry Jr, "Framing Considerations in the PRC: Creating Value in the Contemporary Chinese Art Market", *Consumption, Markets and Culture* 17:4(December 2004), pp. 321-324.

72) 1978년 1월 《프랑스 19세기 향토풍경화전》이 문화혁명 이래 개최된 최초의 외국예술 전시였고, 이후 서양예술을 소개하는 출판물들이 간행되었다. John Clark, "System and Style in the Practice of Chinese Contemporary Art: the Disappearing Exterior? Appendix 1: Chinese Contacts with Foreign art, 1972-1982," *Yishu, A journal of Chinese Contemporary Art* 1:2(August 2002), pp. 29-30 참조.

신시기의 중국 관방 선전미술의 가장 큰 특징은 주제나 소재로서 마오쩌둥 관련 모티브를 제외했다는 점이다. 문화대혁명기는 마오쩌둥 개인숭배가 최고조에 달한 시기였으며 선전 미술 역시 마오쩌둥과 그를 추종하는 홍위병의 활동을 영웅적으로 전달하는 데에 초점이 맞춰졌다. 중화인민공화국 설립 초기의 선전 미술이 공산당의 정치사상과 새로운 정책을 인민에게 알리고 계몽하는 데에 중점을 두었다면, 문화대혁명 시기에는 마오쩌둥의 활약상, 영웅적 농공병의 모습, 전투적인 계급투쟁 장면을 주제로 삼았고 형식적인 면에서는 장칭이 성문화한 원칙들을 따른 독특한 선전 미술 양식이 확립되었다. 문화대혁명 이전 선전 미술에서는 소비에트 미술의 영향이 지배적인 가운데, 민족화(民族化)를 비롯한 여러 논의가 전개되는 과정 중에 있었다면, 문화대혁명 이후에 제작된 작품들은 중국적인 특색과 극적(劇的)인 성격이 강해졌다. 그러나 문화대혁명 이후의 관방 선전미술에서는 이러한 문화대혁명 시기 선전미술의 요소들 중 제재로서의 마오쩌둥 이미지를 기피하는 경향이 두드러졌다.

문화대혁명 종결을 선언한 직후인 1977년과 1978년 경 제작된 공공 미술품들은 문화대혁명기 미술의 형식상의 유산을 계승하되, 중국 지도자의 모습을 형상화하는 자리에는 마오쩌둥 대신 화궈펑(華國鋒, 1921-2008)과 같은 당시의 지도자의 모습을 채택했다.⁷³⁾ 마오 통치기부터 유지되어 오는 정책을 선전하는 경우에 있어서도 마오쩌둥의 이미지는 삭제되었다. 소수민족 통합을 장려하는 포스터에서도 소수민족 중심에 자리 잡고 있던 마오쩌둥이 사라지고 소수민족의 이미지로만 채워지게 된 것도 한 예이다.⁷⁴⁾ (도7, 8) 문화대혁명 이후 열린 가장 영향력 있는 관방 전시인 《제 6회 전국미전(第六屆全國美展)》에서도 공산당의 역사와 마오쩌둥 개인의 신화를 구분하고 전자에 초점을 맞추는 경향이 계속되었다. 1984년 10월부터 이듬해 1월까지 열린 이 전시에서는 공산당의 정치적 슬로건을 선전하는 제재와 문화대혁명기의 프로파간다 미술 형식들이 부활했다.⁷⁵⁾ 주더

73) Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, p. 65.

74) 전희원, 「현대 중국 선전화」, 석사학위 논문, 서울대학교, 2006, p. 136.

(朱德, 1886-1976), 류사오치(劉少奇, 1898-1969), 저우언라이(周恩來, 1898-1976)와 같은 인물들의 이미지가 사실주의 양식의 미술 작품에서 대거 그려졌으나 이에 반해 마오쩌둥의 이미지를 형상화한 작품은 전시되지 않았다.⁷⁶⁾ 선전 미술이 당의 사상과 정책을 전파하기 위한 도구인 만큼, 이는 문화대혁명에 관한 책임을 공산당이 아닌 한 개인으로서의 마오쩌둥의 판단 오류로 국한하려는 당의 정책에 부합한다 하겠다.

(2) 학원과 미술

1950년대 중반 이후부터 문화대혁명 시기에 이르기까지 중국 미술학원에서는 소비에트의 소셜리스트 리얼리즘이 줄곧 교육 모델이 되어 왔다. 마오 시기 중국 학원과 미술을 내용적인 측면에서 살펴보면, 사회주의 유토피아를 선전하는 정책에 따라 혁명 역사를 영광스럽게 재현하는 이미지, 마오쩌둥의 리더십을 찬미하는 이미지, 프롤레타리아의 행복한 일상 생활을 묘사한 이미지가 대부분이었다.⁷⁷⁾ 그러나 1970년대 후반 이후 미술아카데미에서는 제재나 양식에 있어서 다양한 작품을 교육하고 제작하기 시작했다. 그 중에서 사실주의 양식을 기반으로 한 상흔미술과 향토사실주의 계열에서 문화대혁명을 다룬 작품들이 대거 발표되었다.

상흔미술⁷⁸⁾

상흔미술의 작가들은 대부분 미술교육기관의 정규 훈련과정을 거친 화

75) 제 6회 전국미전에 관한 분석으로는 高名路, 「一个創作時代的終結-健談第六屆全國美展」, 『美術思潮』 no.2(1986), pp. 1-7.

76) Gao Minglu, 앞의 책, p. 67.

77) 鄒躍進, 『新中國美術史 1949-2000』(長沙: 湖南美術出版社, 2002), pp. 184-185.

78) 상흔미술: 문화대혁명 시기 상산하향(上山下鄉) 경험을 가진 세대를 중심으로 자신들이 겪은 육체적 심리적 아픔과 상처에 집중하여 문화대혁명 시기를 표현한 미술 작품을 일컬으며 문혁 종료 후 1970년대 말부터 1980년대 중반까지 활발하게 제작되었다. 1978년 8월 11일, 상하이 『문회보(文匯報)』에 실린 루신화(盧新華)의 소설 '상흔'이 사람들에게 큰 공감을 불러일으키면서 시작되었고, 소설 '상흔' 이후 수많은 상흔 예술들이 크게 인기를 끌었다.

가들로, 문화대혁명이 중국 인민, 특히 지식인과 학생, 원로 간부단에게 가한 정서적 상처를 리얼리즘 양식에 기반하여 형상화하였다. 상흔미술은 1979년 10월 중화인민공화국 설립 30주년을 기념해서 쓰촨(四川)성에서 개최된 전람회를 통해서 하나의 흐름을 형성했다. 이 전시에 청충린(程叢林), 루오중리(羅中立), 가오샤오화(高小華)와 같이 상흔미술을 대표하게 된 미술가들이 작품을 출품했는데, 이 중 청충린의 <1968년 모월모일 눈(1968年X月X日雪)>(도9)과 가오샤오화의 <왜?(爲什麼?)>(도10)는 문화대혁명 시기의 홍위병의 모습을 재현하는 상흔미술 특유의 시선을 잘 보여 준다.

<1968년 모월모일 눈>은 반대 분파의 홍위병들 사이에 벌어진 전투가 어느 한 쪽의 승리로 끝난 직후의 장면을 그렸다. 화면 상단에 보이는 건물에서 부상당한 채 걸어 나오는 젊은이들이 패배한 분파이고 승리한 측은 양 옆에서 이들을 지켜보고 있다. 이 작품에서 주목할 점은 화가가 전투의 승리자나 패배자의 모습을 다르게 그리지 않은 점이다. 패배한 홍위병들을 이끈 여성 인물은 화면 중앙에 흰 윗옷을 입은 모습으로 그려졌는데, 처연하지만 당당한 자세로 걸어 나오고 있다. 이를 바라보는 승리자들의 표정도 차분하고 이들을 바라보는 일반 사람들의 표정도 숙연한 분위기를 자아내고 있다. <왜?> 역시 전투가 끝난 후 부상당한 홍위병들의 모습을 소재로 하고 있다. 화가는 통상 적과의 전투 후 표현할 법한 승리의 환호나 패배의 통탄 대신 부상당한 홍위병들은 묵묵히 누워있거나 잠시 쉬고 있고, 그 옆에 조반과 완장을 찬 인물은 골똥히 생각에 잠겨 있는 모습으로 그렸다. ‘왜?’라는 작품 명제는 ‘왜 이러한 전투를 하는가’ 또는 ‘왜 이러한 상황이 벌어졌는가’라는 이 인물의 독백으로 간주되는데, 이로써 그림 속 주인공들은 전투의 책임자라기보다는 이러한 비극적인 상황에 놓이게 된 젊은이들로 상정된다. 실제로 문화대혁명 중 홍위병들 간의 극렬한 대립과 폭력 사태는 전쟁에 상응할 만큼 많은 희생자를 낳았으며 이는 문화대혁명 중 일어난 최대 참상 중 하나로 손꼽힌다. 그러나 위의 두 작품에서처럼 상흔미술가들은 홍위병을 그들이 벌인 혼란과 살상의

행위 대신 그들이 입은 부상과 상처, 그리고 그들의 의연한 자세와 태도에 초점을 맞춰 그렸다.

상흔미술 작가들은 소위 홍위병 세대로서 대부분이 문화대혁명 시작 후 약 2년 뒤인 1968년 말 농민에게 재교육받기 위해 먼 오지(奧地)로 배치되었다. 그리고 1979년 문화대혁명이 끝나고 미술학교가 다시 문을 열었을 때 많은 이들이 대학 신입생으로 입학했고 그해 열린 전람회에 작품을 출품한 것이다. 따라서 문화대혁명 시기 젊은이의 상황을 그린 상흔미술의 많은 작품들은 문화혁명기 동안 그들이 직접 경험하고 관찰한 것에 근거한 자전적인 작품이라고 할 수 있다. 위의 청충린과 가오샤오화의 작품에서 살펴보았듯이 그들의 작품 속 주인공들은 마오 이데올로기를 충실히 따른 모범적인 이미지와 함께 그로 인해 비극적인 상황에 처하게 된 젊은이로 묘사되었는데, 이는 상흔미술가들이 자신을 마오 이데올로기를 수호하는 영웅이면서 동시에 같은 이데올로기의 희생자로 재현하고자 했음을 보여준다.

문화대혁명에 참여했던 젊은이들을 역사의 희생자로 보는 상흔미술의 시각은 상흔문학의 원형을 따르고 있다.⁷⁹⁾ 상흔문학에 대하여 많은 학자들이 지적했듯이, 이러한 특징은 홍위병 세대가 ‘내가 틀렸을 수도 있다. 그러나 나는 후회하지 않는다’라고 하는 1인칭 메시지를 전달하고 있는 것으로 파악할 수 있다.⁸⁰⁾ 여기에는 과거의 행동이 틀렸음을 나타내기 보다는 ‘나도 희생당했다’는 감정의 표현이 앞세워 있으며, 자기 자신의 삶에 대한 결정권을 가지지 못한 ‘어쩔 수 없음’을 강조함으로써 집단적 희생자 정체성을 구축하고, 회개의 부담을 덜어주는 탈출구 역할을 한다는 것이다. 동시에, 주인공에서 풍기는 영웅적인 분위기는 맹목적이기는 했으나 진심으로 사회주의 이상을 위해 헌신했음을 주장하는 자기 이미지를 나타낸다. 주인공의 수난이 영웅적으로 그려지는 것은 문화대혁명 시기에

79) Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare: The Chinese Avant-Garde, 1979-1989*, pp. 82-84.

80) 許子東, 『爲了忘却的集体記憶 : 解讀50篇文革小說』(北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2000), p. 207. Gao Mobo, “Manifesting of Truth and Culture of the Elite,” *Journal of Contemporary Asia*. 29:3(1999), pp. 309-27. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, “Coping with the Cultural Revolution: Contesting Interpretations,” pp. 135-137.

그들이 홍위병으로서 행한 활동이 완전히 잘못된 선택이었다기보다는 참다운 마르크스주의를 행하고자 했던 순수한 젊은이의 수난이었다는 인식을 나타낸다. 이는 문화대혁명 중에 일어난 많은 비극들이 사회주의 혁명이라는 이데올로기 자체의 문제가 아니라 그 이데올로기가 왜곡된 특수한 상황 때문이라고 규정한 관방 서사와 궤를 같이하는 것이다.

향토사실주의 회화

1980년대 초반이 되자 상흔미술 그룹에서 인지도가 있었던 화가들 중 상당수가 자신들과는 다른 삶을 영위하는 사람들로 관심을 전환하는 경우가 생겨났다. 이들은 평범한 사람들, 특히 농민, 목동, 소수민족을 즐겨 그렸는데 이를 향토사실주의 회화라고 칭한다. 향토사실주의 회화는 상흔미술처럼 문화대혁명 시기를 직접 다루지는 않지만, 그들이 창출해낸 농민과 소수민족에 대한 이미지가 문화대혁명 시기 미술에서 정점을 이룬 마오의 ‘프롤레타리아의 미술’에 대한 전면적인 부정이라는 점에서 문화대혁명과 특히 이 시기의 계급투쟁 방식에 대한 강도 높은 비난으로 볼 수 있다.⁸¹⁾ 상흔미술이 홍위병 세대 작가들의 자기 합리화와 트라우마에 대한 치유를 꾀하며 문화대혁명을 이상은 숭고했으나 알 수 없는 이유로 끝난 비극으로 그려냈다면, 향토사실주의 화가들은 작품 속에서 자신들을 평범한 사람들과는 차별화되는 상대적으로 우월한 지식인으로서 드러냄으로써 문화대혁명의 핵심 사상인 계급투쟁론을 전복시켰다.

향토사실주의 화가들이 재현한 인물상은 마오쩌둥 통치기에 강조되었던 계급적 특징을 띤 인물상이 아니라는 점에 주목할 필요가 있다. 농민상의 경우, 문혁미술에서 중국 농민은 영웅으로 묘사되어 찬양되었고 모습은 태양처럼 밝고 환하게 또 건강하게 그려졌다. 반면 향토사실주의 회화의 대표작으로 꼽히는 <부친(父親)>(도11)의 농민은 얼굴과 손에 주름

81) Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, pp. 41-42. 저우웨이진, 「향토미술의 개념과 중국사회의 변천」, 『미술이론과 현장』 7호(2009), p. 69.

이 가득하다. 탈이상화되었고 멜랑콜리한 느낌을 풍기는 이 인물상에서 과거 선전미술이 내포한 사회주의 제도의 우월성이라는 정치적인 메시지는 찾아볼 수 없다.

이러한 탈정치화된 혹은 탈계급화된 인물상은 당시 중국 지식계의 중심 논제였던 인도주의와 연계하여 이해할 수 있다. 1980년대 초 중국 지식인들은 문화대혁명의 인간에 대한 잔혹함을 비판하며 ‘인도주의’와 ‘사회주의적 소외’ 개념을 중심으로 중국 사회의 미래상을 논의했다. 1981년 경 막스의 초기 저작인 『경제학 철학 수고(*Economic and Philosophic Manuscripts*)』(1884)에 대한 새로운 시각의 연구가 활발해졌고 청년 막스가 자본주의 사회에서의 소외를 비판하고 대안으로 인도주의를 제안했음이 강조되었다. 이후 본격적으로 전개된 인도주의와 소외를 둘러싼 철학적 논쟁에서 인도주의라는 용어는 박애와 개인 자유의 추구를 가리켰다. 또한 이 논쟁은 간접적으로 마오의 통치기에 개인의 가치가 억압되었고 사람을 서로 다른 계급으로 분류했던 것이 잘못된 것이었다는 반성을 전제로 한 것이었다.⁸²⁾ 따라서 문화대혁명 종결 후 중국 사회에서 인도주의는 노동자(工), 농민(農), 군인(兵) 등의 계급적 정체성을 초월한 새로운 정체성을 추구하는 한 방편으로, ‘탈계급화’를 의미했다. 탈계급화된 ‘개인’은 정치적 계급에 속하지 않는다는 점에서 평범하다고 할 수 있는 중국인을 지시하는 추상적인 개념이었다. 나아가 이러한 탈정치화된, 평범한 개인은 어느 정치적 프로파간다에도 물들지 않은, 진리, 선의, 아름다움을 대표하는 이상적인 중국인의 모델이 될 수 있다고 간주되었다.⁸³⁾ 1970년대 후반부터 1980년대 전반까지 지속된 열띤 인도주의 논의 속에서 학원과 사실주의 미술도 이런 평범한 사람들, 오염되지 않은 인간군을 주요 소재로 다루었다. 향토사실주의 회화 속 농민은 이러한 탈계급화된 개인의 한 전형이라 하겠다.

82) Gao Minglu, "From Elite to Small Man: The Many Faces of a Transitional Avant-Garde in Mainland China," Gao Minglu ed., *Inside Out: New Chinese Art* (Berkeley: The University of California Press, 1998), p. 150.

83) Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, p. 66.

향토사실주의 화가들이 재현한 또 다른 주요 대상은 중국의 소수민족이었다. 천단칭의 작품 <티벳연작(西藏組畫)>(도12)은 향토사실주의 회화에서 소수민족을 다룬 전형적인 작품으로 꼽힌다. 1953년생인 천단칭은 여느 동기들과 다름없이 문화대혁명 중 오지로 배치되어 주어진 여러 작업을 수행했고 문화대혁명 직후 베이징의 중앙미술학원 대학원에 입학했다. 대학원 재학 당시 천단칭은 직접 티벳을 방문하고 티벳 사람들을 그린 7점의 연작을 제작했다.⁸⁴⁾ 이 작품들에서 그는 소수 민족의 특이점보다는 중국인으로서의 공통점을 강조했던 문화대혁명 시기의 관례를 깨고 소수민족의 이국적인 면을 부각시켰다.⁸⁵⁾ 또한 대자연 속 유목 생활을 단순하게 설정하고 인물들을 당당한 풍채와 곧은 자세로 형상화하여 문화대혁명 시기의 혁명영웅상과는 다른 종류의 고결함을 부여했다. 이러한 고결함은 현대문명에 물들지 않은 단순한 삶을 찬미하는 것으로 당시의 인도주의적 사조가 지향하는 바에 부합된다.⁸⁶⁾

향토사실주의 미술가들은 정치적 선전 메시지로부터 자유로운 인물상을 표현하고자 하였으나 1980년대 중국 사회라는 특정한 시공간에서 향토사실주의 회화의 인물상은 또 다른 정치적 함의를 부여 받는다. 향토사실주의 작가들이 그려낸 농민상과 소수민족상이 문화대혁명 시기 포스터에서 보이는 위대한 혁명 영웅으로서의 농민상이나 소수민족 재현의 표본을 전복시키기 때문이다. 향토사실주의 화가들은 의식적으로 낙후 지역으로 직접 찾아가 그 곳 농민이나 유목민들의 생활상을 작업의 소재로 삼았고,⁸⁷⁾ 농민의 고된 노동을 강조하여 인도주의적 동정심을 불러일으키고 소수민족의 이국성을 환기시켜 그들을 타자화하였다. 이에 따라 향토사실

84) Liu Fang, "Chen Danqing: Live in both world of literature and painting," CCTV International. 2009.04.10. 출처 http://www.cctv.com/program/cultureexpress/20070828/106274_2.shtml, 2016.09.01.; China Culture, "Chen Danqing". 2009.04.11. 출처 <http://www.china.org.cn/english/NM-e/179788.htm>, 2016.09.01.

85) Kathleen M. Ryor, "Transformations - Reflections on the Recent Past in Contemporary Chinese Art," Wu Hung ed., *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West* (Hong Kong: New Art Media Limited, 2001), p. 25.

86) 저우웨이진, 앞의 글, pp. 67-68.

87) 저우웨이진, 앞의 글, p. 70.

주의 회화에서 대상은 수동적인 객체가 되고 이들을 바라보는 예술가들에게는 대상들과는 차별화되는 지위가 부여되었다. 이러한 측면에서 향토사실주의 회화는 마오쩌둥 문예이론의 주요한 특징인 미술 창작자에 대해 프롤레타리아가 갖는 계급적 우월성을 전복한다고 할 수 있다.⁸⁸⁾

주지하듯, 마오쩌둥은 일찍이 1942년 연안 강화에서 향후 사회주의 중국이 노동자, 농민, 군인을 위해 복무하는 미술, 혁명적 군중 미술(革命的群眾美術)을 지향할 것임을 선포했다. 그 자체는 소비에트에서 스탈린이 군중 미술을 독려한 것과 크게 다를 바 없으나, 마오가 추구한 중국의 혁명적 군중 미술은 군중을 변화시키는 데에 그치지 않고 군중이 그들의 사고와 감정에 따라 수용할 수 있는 미술을 의미했다. 이 때 미술은 군중의 취향에 부합해야 하며 군중으로부터 환영받아야 하고, 그러기 위해서 미술가들은 노동계급 군중들로부터 교육받을 필요가 있었다. 여기에는 바람직한 미술의 기준을 세우고 이를 향유함에 있어서 군중이 미술가들보다 더 현명하다는 전제가 있었고 이에 따르면 지식인이 일반 대중을 계몽한다는 계몽적 관점은 부르주아 문화의 일부로서 폐기해야 할 것이었다. 당시 ‘대중화(大衆化)’라고 일컬어진 이 문예 노선은 미술가가 누려온 지식인으로서의 정체성을 버리고 노동계급 대중의 일원이 될 것을 요구했다. 소비에트에서도 미술이 대중에게 복무할 것이 강조되었지만 미술을 통해 대중을 변화시키고 교육하고자 하는 예술가들의 의지를 갖는 것이 인정되고 예술가들의 더 높은 사회적 지위도 인정되었다. 이와 비교하면, 마오쩌둥의 혁명적 군중 미술 노선은 미술가의 정체성을 완전히 변화시키고자 한 전례 없는 예술적 시도였다.⁸⁹⁾ 이러한 혁명적 군중 미술 또는 미술의 ‘대중화’가 1940년대와 50년대에 중국에서 정치적 이상인 동시에 구체적인 창작의 지도이념으로 주창되자 마오쩌둥의 사회주의 사회 건설에 찬성하는 중국 지식인들조차 자신들을 프롤레타리아 계급으로 개조하려는 정치

88) 저우웨이진, 앞의 글, pp. 67-69. 마오쩌둥의 프롤레타리아 문예이론은 여러 측면에서 논의될 수 있으나 본 논문에서는 향토사실주의 미술과 관련하여 마오쩌둥 문예이론과 지식인의 사회적 지위 문제에 초점을 두어 살펴본다.

89) Gao Minglu, 앞의 책, p. 44.

적 시도들에 있어서는 첨예하게 대립각을 세웠다.⁹⁰⁾ 그러나 문화대혁명 시기 지식인들이 대규모로 하방(下放)⁹¹⁾되어 노동자와 농민에게 배우게 됨으로써 지식인에 대한 프롤레타리아 계급의 문화적 우위의 원칙이 현실화되게 되었다. 사회주의 중국 건립 이후 예술가의 사회적 지위 및 계급적 개조 문제를 둘러싸고 마오쩌둥의 이상과 갈등을 겪어온 예술인들의 입장을 고려했을 때, 문화대혁명 종결 이후 예술가들이 마오쩌둥의 ‘프롤레타리아’의 원칙에 위배되는 창작 활동을 펼쳤다는 사실에는 문화대혁명 시기 박탈당한 자신들의 사회적 지위를 되찾으려는 의지가 담겨있다고 볼 수 있다.

요컨대, 상흔미술과 향토사실주의 회화는 예술가들의 문화대혁명 시기 자기 이미지 및 그 시기에 목격한 타자로서의 사회 하층민의 이미지 묘사에 중점을 두었다. 상흔미술에서 보이는 희생당한 영웅으로서의 자기 이미지와 향토사실주의 회화에서 보이는 ‘다름’을 전제로 한 동정 또는 선망의 시선은 마오쩌둥의 혁명적 군중 미술의 지침을 전복시킨다는 점에서 공통적이며 이를 통해서 지식인 예술가의 문화적 엘리트로서의 지위 복권을 주장하고 있다. 이는 또한 문화대혁명에 홍위병으로 참여했던 자신들의 도덕적 부담감을 스스로를 참여자이면서 희생자이기도 하다는 설정을 통해 떨쳐버리려는 시도이기도 한다. 따라서 상흔미술과 향토사실주의 회화에서 문화대혁명은 지식인이 박해받은 비극적 시기, 중국의 문화 엘리트에게 있어서 허비된 10년의 시간으로 의미화되었다.⁹²⁾

(3) 실험 미술⁹³⁾

90) Gao Minglu, 앞의 책, pp. 34-58.

91) 지식인 하방(下放): 지식인의 하방 혹은 하향(下鄉)은 도시 지식인이나 학생들이 농촌으로 가서 농민과 함께 더 나은 사회 건설을 위해 일하는 것을 말한다. 5.4 운동 시기까지 연원을 거슬러 갈 수 있으며 마오쩌둥 통치 시기에는 1950년대 말부터 지식인의 관료화를 방지한다는 명분을 내세워 중국 정부가 당 · 정부 · 군 간부 · 지식인 · 학생들을 농촌이나 공장에서 노동하는 일에 종사하도록 하는 이주시켰다.

92) Gao Mobo, *The Battle for China's Past: Mao and the Cultural Revolution* (Pluto Press: London, 2008), pp. 319-323.

93) 본 논문에서 ‘실험 미술’이라는 용어는 우홍이 제안한 바에 따라 문화대혁명 이후 중국 현대 미술계에서 기성의 미술 활동 관례에서 벗어나고자 하는 움직임을 지칭한다. 싱싱화회와 85미술운

우명화회(无名畫會) 및 싱싱화회(星星畫會)

1970년대와 1980년대 초 중국에서는 관방 조직이나 미술학원에 소속되지 않은 상태에서 개인의 감정과 취향 표현을 추구하는 독학의 젊은 미술 창작자들의 활동이 활발히 등장했다. 대부분의 경우 문화대혁명 시기 농촌으로 하방된 중고등학생 신분이었던 이들은 당시 정규 미술 교육을 받지 않았고 문화대혁명 이후에도 미술 관련 공식 제도와 연관 없이 활동했다. 자오원량(趙文量), 양위슈(楊雨澍), 스젠위(石振宇), 장다안(張達安) 등은 살롱식의 모임이나 야외 사생, 시 낭송 등의 활동을 하면서 자발적으로 미술 관련 모임을 결성하였다. 그들의 작품을 살펴보면 풍경, 초상, 정물 등 폭넓은 소재를 다루었으며 화면의 조화로움과 통일감을 강조하는 경향을 띄었는데, 이는 이들이 특정 미술 사조를 미학적인 이유에서 지지했다기보다는 관방에서 적대시해 온 서구 미술의 양식이자 당시 중국에서 새롭다고 여겨지던 모더니즘의 형식을 선택함으로써 자신들의 반관방적 입장과 자유에 대한 갈구를 표현한 것이었다. 창작의 자유는 마오쩌둥이 부르주아의 입장이라고 하여 금지했던 것으로 마오가 궁극적으로 꿈꾼 프롤레타리아 문화의 원칙에 위배된다. 그러므로 창작의 자유는 프롤레타리아의 문화적 정체성의 표현이 아니라 엘리트 문화의 표현, 더 나아가서 마오의 정치적 이데올로기라 할 수 있는 계급 투쟁 중심의 미학적 원칙에

동을 비롯하여 중국내외에서 명성을 얻은 1970년대 말 이후의 중국 현대미술을 일컫는 용어로는 ‘실험미술(實驗美術)’ 외에도 ‘반관방(反官方),’ ‘아방가르드(前衛美術)’ 등이 사용된다. ‘반관방’이라는 용어는 미술가의 소속과 관방의 지원 여부가 기준이 되는데 관방 소속 기관 구성원이면서도 개인적인 작업에서는 관방의 창작 지침에 반하는 작업을 전개하는 경우와 같이 소속과 작품 특징이 일치하지 않아 혼동의 여지가 있다. ‘아방가르드’라는 용어의 사용에 있어서는 서구 미술 사에서의 정의 및 전례에 대한 이해와 중국 미술에의 적용이 연구자마다 다양하다. 이러한 사정에서 우홍은 ‘실험 미술’이라는 용어를 사용할 것을 제안하였다. 우홍이 중국 현대 미술에 있어서 실험 미술의 대척점에 둔 기성의 미술 활동은 관방 미술, 학원과 미술, 도시 대중 시각문화, 국제 상업 미술이다. 우홍은 매체, 양식, 진시 방식, 예술가의 정체성이나 사회적 역할 등에 있어서 이 네 가지 미술의 틀을 벗어나고자 하는 일련의 시도를 ‘실험 미술’로 폭넓게 지칭한다. Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, pp. 18-19.

대항하는 행동이라고 할 수 있다. 이러한 이유에서 아마추어 아방가르드 미술가들은 사회적 인식의 측면에서 저항적 성향을 보다 적극적으로 드러냈으며 이점이 형식상으로는 유사한 모더니즘 양식으로 작업한 학원과 미술가들과 그들을 구별 짓는 지점이다.

이러한 창작 경향은 문화대혁명 중에 이미 확산되고 있었다.⁹⁴⁾ 혁명 이데올로기에 따른 예술 지침이 강요되던 시기에도 일군의 젊은이들은 이를 거부하고 자신들의 개인적인 감정과 취향을 표현하고자 했고 인상주의나 후기 인상주의를 참고해서 이를 표출할 회화 테크닉을 익혔다. 이들은 홍위병 열풍이 불 때에도 그 대열에 참여하지 않고 교외로 스케치를 나가곤 했는데, 이 때 그린 인상주의나 후기 인상주의를 연상시키는 풍경화들은 자신의 내면을 중시한다는 점에서 문화대혁명의 집단성에 대한 반발을 감추고 있는 것이었다. 문화대혁명 종결 이후 이러한 성격의 여러 미술가 모임 가운데 베이징을 중심으로 한 한 그룹이 우명화회(无名畫會)라는 이름으로 공공공간에서 전시회를 개최하면서 그 존재가 가시화되었다.

우명화회 활동의 핵심은 집단성을 필수적 원칙으로 삼았던 문화대혁명에 대한 저항적 태도에서 비롯한 ‘개인성’의 추구 및 그에 기초한 자아 표현으로 요약할 수 있다. 가오밍루는 이러한 자기애가 당국의 권위에 대한 거부와 양면을 이루는 것으로서 예술을 위한 예술, 개인의 자유라는 개념은 시대 상황 속에서 과거 권력의 봉건성과 전제성을 폭로하는 사회적 비판의 기능을 수행했다고 평가한다.⁹⁵⁾ 그 때문에, 이들 그룹이 창작한 풍경화, 정물화 등의 작품들은 문화대혁명과 연관된 이슈를 직접 다루지 않았

94) 1959년 자오원량(趙文量)과 양위슈(楊雨澍) 두 명의 청년으로 시작한 모임에 1960년대 초 tm젠 위(石振宇), 장다안(張達安) 등이 합류하였고 1973년에는 더 많은 인원의 합류가 있었다. 이들은 1974년 12월 31일 구성원이었던 장웨이(張偉)의 집에서 비공개 전람회를 열었고 1979년 7월 14일 베이하이(北海) 부근에서 무명화회 첫 공개 전시를 열었다. 이 때 참가한 작가로는 위의 작가 외에 칹즈옌(鄭子燕), 마허루(馬可魯), 웨이하이(韋海), 왕아이허(王愛和), 리산(李珊) 등이 있다. 2000년대 후반부터 이들의 활동을 회고하고 정리하는 전시 및 비평이 발표되고 있다. 상하이현대미술관(上海証大現代藝術館)에서 열린 《“无名畫會”回顧展》(2007.6.22- 2007.7.15.), 高名潞, 『无名:一个悲劇前衛的歷史』(廣西師範大學出版社, 2007) 및 尹丹, 「“无名畫會”:傳統精神与前衛立場」, 『北方美術:天津美術學院學報』第02期(2007), pp. 18-21; 盛葦, 「无名畫會考」, CAFA INFO 專欄, 출처 <http://www.cafa.com.cn/c/?t=8145>, 2016.12.03.

95) Gao Minglu, 앞의 책, p 82, pp. 91-92.

지만 이들 작품에서 문화대혁명은 여전히 하나의 잠재적 배경으로 기능한다고 하겠다.

문화대혁명에 대한 저항에서 비롯한 개인성과 자아 표현을 추구한 또 다른 그룹으로는 싱싱화회(星星畫會)를 들 수 있다. 후기 인상주의나 표현주의를 주된 표현 양식으로 삼은 싱싱화회 회원들은 표현의 자유를 내세우는 작품뿐만 아니라 직접적으로 문화대혁명에 대한 비판적 입장을 드러내는 작품도 전시했다. 정치적 비판의식을 드러낸 작품의 경우 개인을 억압한 문화대혁명의 전제주의적 측면을 주된 비판의 대상으로 삼았다.⁹⁶⁾ 왕커핑(王克平)의 <우상(偶像)>(도13)과 <침묵(沉默)>(도14)이 여기에 속하는 대표작이다. <우상>은 공개적으로 마오쩌둥의 이미지를 조롱한 최초의 중국 미술 작품으로, 불세비키 모자가 불품없이 작아 보일 정도로 통통한 얼굴은 마오쩌둥을 둔하고 무감각한 우상처럼 보이게 한다. 중국 사회주의가 종교 활동을 우상 숭배이자 봉건 문화의 잔재라고 비판하며 전래하는 불상 및 사원들을 파괴했음을 상기할 때, 마오쩌둥을 우상으로 표현한 이 작품은 마오쩌둥을 봉건 전제주의 통치자와 다를 것이 없다고 말하고 있는 셈이다. 왕커핑의 또 다른 조각 <침묵>에서 입이 봉해지고 한쪽 눈이 가려진 인물상은 문화대혁명 기간 동안 중국인이 처했던 상황을 상징한다.⁹⁷⁾ 이 두 작품은 마오쩌둥 통치기는 거짓 우상에 속아 사람들이 자유를 억압받은 시기로 환기시킨다. 왕커핑의 작품처럼 상징적 이미지를 사용해서 마오쩌둥 개인숭배와 중국 인민에 가해진 억압을 비판하는 작품들은 싱싱화회 이후로도 계속해서 제작 발표되었는데, 이러한 작품들은 문화대혁명을 비판함에 있어서 특정 시기나 사건에 국한되지 않고 기본적인 정치적 원리로서의 전제주의에 대한 저항을 표현한다는 특징을 띤다.⁹⁸⁾

96) Jiang Jiehong, *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, p. 16. Gao Minglu, "From Elite to Small Man: The Many Faces of a Transitional Avant-Garde in Mainland China," p. 150.

97) Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, p. 17.

98) Wu Hung, "The Cultural Revolution Revisited," Wu Hung, *Chinese art at the crossroads:*

문화대혁명 시기를 마오쩌둥의 전체적 통치가 행해졌던 봉건적 시기로 파악하는 시대인식은 싱싱화회 미술가들의 자의식과도 연결되어 있다. 1979년 경, 문화대혁명을 반성하고 비판하는 과정 중에 싱싱화회 일원들이 원명원(圓明園)에서 행한 일련의 활동들은 그들이 시대 상황과 자기 정체성을 어떻게 설정하고 있는지를 잘 보여준다. 사회주의 중국 건립 이후 원명원은 혁명 이전 국치(國恥)의 상징으로 보존되어 왔는데 문화대혁명 종결과 함께 갑자기 젊은 예술가들과 학자들이 빈번히 모임을 갖는 장소가 되었다. 싱싱화회 역시 이곳에 모여 시낭송회를 열었는데, 원명원을 애도하는 것은 치욕적 과거에 대한 애타는 심정의 표현이라기보다 폐허 위에서 새로운 나라, 새로운 삶을 개척하고자 하는 소망을 내외적으로 드러내는 행위였다.⁹⁹⁾ 청말 서구 열강 연합군에 의해서 파괴된 원명원은 20세기 초 중국 지식인들에게는 외국 침략과 내부 혼란으로 약해진 중국이 자강을 통해 재탄생해야 한다는 시대의식을 불러일으키는 장소였다. 그로부터 약 반세기 후 개혁개방이라는 사회적 근대화가 다시 한 번 중국 사회의 시대적 과제로 설정되었을 때 젊은 예술가들은 1920년대 지식인이 그랬던 것처럼 중국 인민과 국가를 구할 지식인으로서의 책무를 스스로에게 부여했다. 그들은 5.4 운동의 계승자로서의 자의식을 가지고 있었으며 1920년대 지식인이 청말 봉건 상태의 중국을 근대화하려 했던 정신을 이어받아 문화대혁명 시기 멈춰섰던 중국의 발전을 다시 꾀하는 것을 자신의 책무로 여겼다.¹⁰⁰⁾ 1920-30년대 지식인들이 중국의 왕조 시기를 비판한 것과 유사하게 문화대혁명을 봉건 전제기로 치부하고 비판했던 신시기 지식인들의 역사 인식은 반관방 아방가르드 미술인들에게서도 공유되었다.

85미술운동('85美術運動)

between past and future, between East and West, p. 8.

99) Gao Minglu, 앞의 책, pp. 11-12; Wu Hung, "Ruins, Fragmentation, and the Chinese Modern/Postmodern," Gao Minglu ed., *Inside Out: New Chinese Art*, pp. 60-61.

100) Gao Mobo, 앞의 책, pp. 32-37.

아마추어 아방가르드 미술에서 문화대혁명을 타겟으로 한 정치적 작품이 사실적인 재현 대신 상징적인 이미지를 사용하여 우회적으로 메시지를 전달했던 데에 비해¹⁰¹⁾ 85미술운동에서는 문화대혁명의 대자보 문화가 직접적으로 재조명 되었다. 이러한 작품들에서는 대자보(大字報) 문화를 둘러싼 비논리성과 폭력성이 강조되었고 문화대혁명을 불합리한 혼란기로 드러냈다. 문화대혁명 시기를 이렇게 혼란스럽고 이해할 수 없으며 비이성적인 시기로 보는 관점은 문화대혁명 이후의 시기를 합리적인 이성의 시기로 상정하는 것이기도 하다. 그럼으로써, 문화대혁명은 비극이었으나 현재에는 위협을 가하지는 않는 ‘종결된 과거’로 위치 지워졌다.

중국에서 대자보는 왕조 시기부터 이어져 온 오래된 전통이다. 특히 문화대혁명은 ‘대자보 운동’으로도 일컬어질 만큼 정치적 사회적 자극제로서 대자보의 중요성이 최고조에 달했다.¹⁰²⁾ 중화인민공화국 설립 초기에는 대자보의 출현이 간헐적이었으나, 당국이 사회주의 체제에 대한 지식인의 비판을 허용하는 분위기가 형성되었던 백화제방 시기에 베이징대학 학생들이 대량의 대자보를 내건 것을 계기로 대자보가 시각 문화에서 차지하는 비중이 급격히 커지기 시작했다. 곧 이어 마오쩌둥이 대자보를 ‘부르주아가 아니라 프롤레타리아를 위한 도구’라고 평하며 이를 사회주의 프로젝트에 유용한 논쟁의 장으로 활용할 것을 인민들에게 독려하면서 대자보 활용은 문화대혁명 시기에 절정에 달하게 되었다. 당국과 홍위병, 그리고 일반 군중들 모두가 대자보라는 매체를 활용하여 ‘문화대혁명’ 활동을 수행했다. 비록 마오쩌둥이 대자보를 자유 발언 매체로 공언했지만, 실제로는 내용이 마오 사상을 지지하지 않을 시 제작자를 처벌했기 때문에 문화대혁명 시기의 대자보는 마오의 사상을 지지하고 그 반대파를 비난하는 내용으로 단일화되었다. 마오의 어록이나 특정 슬로건이 여러 대자보

101) Wu Hung, "The Cultural Revolution Revisited," p. 8.

102) Göran Leijonhufvud, *Going Against the Tide: On Dissent and Big-Character Posters in China* (London: Curzon Press, 1990); Hua Sheng, "Big Character Posters in China: A Historical Survey," *Journal of Chinese Law*, 4(1990), p. 240.

에서 반복적으로 인용되었고, 수사학적으로는 ‘붓을 들어 무기로 사용하라, 모든 화력을 흑색당을 없애는 데 집중하라’라는 문구와 같이 전쟁 관련 단어와 비유를 채택했다.¹⁰³⁾ 또 대자보 근방에서는 사상 토론과 자아 비판이 빈번히 열려 대자보를 붙이고 읽지 않으면 혁명성의 부족을 드러내는 증좌가 되어 버릴 정도로 당시 대자보 운동은 단일화된 내용을 집단적으로 확산해나감으로써 사람들의 일상을 점령했다.

학교, 단체, 거리, 가게를 가리지 않고 사람들이 모이는 장소의 벽면을 몇 겹으로 뒤덮었던 당시의 대자보가 있는 풍광을 설치 미술에서 주요하게 활용한 대표적인 작가로 우산존(吳山尊)과 구원다(谷文達)를 꼽을 수 있다. 우산존은 1986년 <75%적색 20%흑색 5%흰색(75%紅 20%黑 5%白)>(도15)이라고 명명한 설치 작품을 통해서 처음으로 문화대혁명 시기를 직접적으로 환기하는 작품을 선보였다. 작품의 표제는 문화대혁명 시기에 중국인들을 계급화 하는데 사용했던 색상들, 즉 모범 당원을 대표하는 홍색, 인민의 적을 뜻하는 흑색, 방관자를 뜻하는 흰색을 가리킴으로써 관람객은 작품을 보기 이전에 표제만으로도 그 시기를 떠올리게 된다. 또한 전시 공간에 혼란스럽게 겹쳐진 포스터, 압도적인 붉은 색조, 종이에 손이나 인쇄로 새긴 굵은 획의 서체, 가끔 획이 생략되거나 왜곡된 글자, 미술학원 동기들과 인근 주민들이 작업실에 들러 재료를 벽에 붙이게끔 유도한 점 등 전체적인 시각 효과와 색채 구성, 제작 기법, 제작 과정에서 문화대혁명의 대자보 문화를 상기시킨다.¹⁰⁴⁾ 문화대혁명기의 대자보 형식, 대자보, 관련 자료 등 이른바 ‘홍해양(紅海洋)’ 즉, 붉은 색의 바다 이미지로 전시 공간 전체를 구성한 작품인 <대자보(大字報)>(도16)에서도 문화대혁명 시기는 혼란의 장으로 시각화되었다. 그가 전시장 바닥에 쓴 문구

103) Xing Lu, *Rhetoric of the Chinese Culture Revolution: the impact on chinese thought, culture, and communication* (South Carolina: University of South Carolina Press, 2004), pp. 73-76; Göran Leijonhufvud, 앞의 책, p. 60; Xu Bing, “On Words 1999/2000,” Wu Hung and Peggy Wang eds., *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* (New York: Museum of Modern Art, 2010), p. 256.

104) 吳山尊, 「75%紅 20%黑 5%白的 由來」, 吳山尊, 『吳山尊國際紅色幽默』(香港: Asia Art Archive, 2005), 藝術家語錄07, 페이지 번호 없음.

‘무설팔도(無說八道)’는 문화대혁명의 시각 문화를 어불성설의 비논리적 광경으로 응축하는 작가의 태도가 단적으로 나타나 있다. 이 문구는 일반적으로 ‘이치에 닿지 않는 말’이라는 뜻으로 사용되는데 작가의 성(姓)인 ‘우(吳)’가 첫 번째 글자와 음이 같아서 구어상으로는 ‘우산쥬이 이치에 닿지 않는 말을 한다’는 뜻으로도 변형될 수 있고, 여덟을 뜻하는 세 번째 글자를 모양이 비슷한 ‘人’으로 대입시키게 되면 ‘말하지 않아도 사람들이 다 안다’라고도 읽힐 수 있게 된다.¹⁰⁵⁾ 이치에 닿지 않는 문구로 가득한 설치 작품의 바닥에 이와 연관된 문구를 써 놓고 이 문구도 변형되어 받아들여질 소지를 열어 놓음으로써 관람객은 총체적인 이해불가의 분위기 속에 놓여진다.

구원다 역시 문화대혁명기에 대자보를 제작한 경험을 바탕으로 1983년부터 <잃어버린 왕조(遺失的王朝)> 연작을 시작했다. 이 연작은 문화대혁명 시기 프로파간다에 사용된 특유의 간체와 고대의 전서체를 혼용했다. 학생들과 함께 제작한 과정 중심의 설치 작품 <잃어버린 왕조 연작-세 남학생과 세 여학생이 쓴 정자를 수정하다(遺失的王朝系列-我批閱三男三女書寫的靜字)>(1995)(도17)에서는 학생들이 “정靜”자를 쓰고, 구원다는 붉은 색으로 어떤 글자에는 O표를, 어떤 글자 위에는 X표를 그었다. 이는 전통적인 교수법을 따라한 것이면서도 동시에 문화대혁명의 잔혹했던 이데올로기적 숙청을 흉내 낸 것이기도 하다.¹⁰⁶⁾ 구원다 설치작품에서 보이는 많은 한자 위에 표시된 ‘X’는 당시 성행한 고발과 비판을 상기시킨다. 구원다의 <체스판의 말이 되는 관중 놀이(觀衆作爲棋子的懸挂棋盤的遊戲)>(1987), <그녀와 그(她和他)>(1986-87)(도18) 역시 문화대혁명 시기 어디에나 있었던 폭력적인 대자보의 존재에 대해서 말하고 있다.

위의 두 작품 군에서 혼란스러움을 배가시키는 또 다른 요소는 ‘비논

105) Maxwell K. Hearn, *Ink Art: Past as Present in Contemporary China* (New York, N.Y.:Metropolitan Museum of Art), 2013, p. 54.

106) ArtAsiaPacific HG Editor, “Human Materialist Gu Wenda,” *ArtAsiaPacific* no.91(2014)출처 <http://artasiapacific.com/Magazine/91/GuWenda>; Francesca Dal Lago, “Images, Words and Violence: Cultural Revolutionary Influences on Chinese Avant-Garde Art,” Wu Hung ed., *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, p. 38.

리적 파편화'이다.¹⁰⁷⁾ 85미술운동에서 대자보 문화를 적극적으로 끌어들이는 작품들의 경우, 문자와 선전 포스터의 전형적인 이미지들, 적색 등의 요소들을 상호 연결 고리 없이 사용했고 그러한 요소들이 무작위적으로 반복되며 거대한 폐허 이미지를 창출한다.¹⁰⁸⁾ 이러한 작품에서 작가들은 이렇게 비논리적 파편들이 산개한 혼란의 장인 문화대혁명의 배경에 '양배추 33원'과 같이 1987년 당시 생활 속 문구를 섞는다던지, 고대 문자와 혼용함으로써 사회 변동이나 권력에 대한 날카로운 비판 의식을 펼치는 데에 문화대혁명의 이미지를 효과적으로 활용한 것으로 보인다. 그러나 관방의 문화대혁명 평가가 문화대혁명의 이성적으로 이해 불가능한 광란과 부조리를 강조했다라는 점을 상기해 본다면, 어불성설의 혼란과 부조리의 시기로 문화대혁명 시기를 묘사했다는 점에서 85미술운동의 작품 경향은 신시기 관방의 문화대혁명관의 자장(磁場) 안에 머물러 있었던 것으로 평가할 수 있다.

(4) 《중국현대예술전(中國現代藝術展)》(1989)

85미술운동의 회고전이라 할 수 있는 《중국현대예술전》은 85미술운동의 특징과 이를 극복하려는 움직임들을 모두 보여준 전시이다. 한 전시가 이렇게 이중적인 성격을 띠게 된 배경은 이 전시가 다루는 85미술운동이 1987년에 사실상 막을 내렸고 이 운동에 참여했던 일부 예술가들의 1989년 즈음의 작업이 85-86년경의 자신의 작업에 대한 전환의 성격을 띠었기 때문이다. 이 전시의 기획부터 개막까지 2년여라는 긴 시간이 소요되었으며 공동 전시기획자 사이의 이견이 있었던 사정도 한 가지 요인으로 들 수 있다. 아래에서는 이 전시에 80년대식의 문화대혁명에 대한 입장과 해석 및 이후의 대항담론적 특징이 혼재해 있음을 밝히고 이 전시가 갖는

107) Wu Hung, "Ruins, Fragmentation, and the Chinese Modern/Postmodern," pp. 62-63.

108) 1980년대 중국 미술계에서 문자를 소재로 작업을 한 대표적인 작가로 쉬빙(徐冰)을 들 수 있다. 쉬빙의 1980년대 후반 작업인 <천서(天書)>(1987-1993) 역시 문화대혁명 시기 대자보 문화에서 큰 영향을 받았다. 그러나 문자를 문화대혁명 시기의 혼란과 폐허의 대유물로 사용하기 보다는 대자보 문화를 중국에 있어서 문자가 가지는 강력한 힘을 보여주는 한 예로 해석하였다는 점에서는 우산관과 구원다의 작업과 차이를 보인다.

문화대혁명에 대한 신시기 관방 담론에서 대항담론으로 이행하는 전환의 장으로서의 성격을 살펴보겠다.¹⁰⁹⁾

《중국현대예술전》은 베이징에 있는 중국미술관에서 1989년 2월 5일부터 19일까지 2주간 열린 전시로 100 여명의 작가의 작품 약 300점이 전시되었다. 전시 주관은 중화전국미학학회(中華全國美學學會), 산렌서점(三聯書店), 잡지 『메이슈(美術)』, 『메이슈바오(美術報)』, 『두슈(讀書)』 등이 공동으로 맡았다. 이는 개인이 아닌 기관이 주최자가 되어야 중국미술가협회(中國美術家協會)의 비준을 얻어 공공 전시 장소를 사용할 수 있었던 당시의 규정을 맞추기 위한 형식이었고, 실질적으로 작품 선정을 포함한 전시 기획은 미술비평가 중심으로 꾸려진 전시준비위원회의 구성원이 담당했다. 그 중에서도 전시총책임을 맡은 가오밍루와 작품 배치를 총괄한 리셴팅(栗憲庭) 가장 주도적인 역할을 하였다. 가오밍루와 리셴팅은 1985년 중국 전역에서 자발적으로 일어난 젊은 미술가들의 단체 활동을 적극적으로 지지해왔던 비평가로서 전국에서 산발적으로 벌어지고 있는 활동들을 서로 공유할 필요성을 느끼고 함께 만나 서로의 작품과 생각을 교환하는 자리를 마련할 필요성에 공감하였다. 그러한 기회 중 하나가 1986년 8월 광둥성 주하이(珠海)에서 열린 《85청년미술사조대형환등전(‘85青年美術思潮大型幻燈展)》인데 일반적으로 ‘주하이회의’라고 불리는 이 모임에 전국 청년미술가들이 1000장이 넘는 작품 슬라이드를 보냈고

109) 이 전시에 대한 1차 자료로는 전시 준비 기간에 작성된 내부 문서와 초청장, 전시 도록, 홍보 문서, 현장 사진 등 200여 건이 홍콩 Asia Art Archive 페이다웨이 아카이브 섹션(費大為檔案)에 소장되어 있다. 2차 자료로는 전시 폐막 직후 관련자와 미술계의 비평을 실은 잡지 기사와 주요 전시 기회자들의 회고, 전시 20주년을 맞아 발표된 논문 등이 있다. 栗憲庭·高名璐·唐慶年·范迪安·周彦, 「前衛藝術与文化現實-關於《中國現代藝術展》的談話」, 『讀書』, 13期(1989), pp. 126-132; Julia F. Andrews and Gao Minglu, “The avant-garde’s challenge to official art,” Deborah S. Davis et al. eds., *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China* (Cambridge: Cambridge University, 1995), p. 239; Gao Minglu, “Post-Utopian Avant-Garde Art in China,” Aleš Erjavec ed., *Postmodernism and the Postsocialist Condition* (Berkeley: University of California, 2003), pp. 269-276; 魏運成, 「謝幕后的醒思-夢游《中國現代藝術展》所想的」, 『東方藝術』, 52期(2004), pp. 24-33; 劉淳, 「在逆境中轉折轉折-《中國現代藝術展》的回顧與再思考」, 『山西文學』, 12期(2008) 출처 <http://blog.artintern.net/article/79126>, 2016.11.23. 이러한 자료를 바탕으로 전시의 성과를 정리한 논문으로는 Gary Liu, Jr., “The Making of Unofficial Space: 1989 and the Definition of a Chinese Vanguard,” M.A. Thesis, University of Hawaii, 2009가 있다.

이후 85미술운동의 대표적 작가로 꼽히는 작가들과 이들의 활동에 관심을 보여 온 여러 명의 비평가들이 모여 300여장의 슬라이드를 함께 보며 토론하는 시간을 가졌다. 이 때 슬라이드가 아닌 원작품을 전시하자는 의견이 모아졌고 이후 약 2년 동안 공공 미술전시 요건을 갖추기 위한 준비를 한 후 1989년 2월 《중국현대예술전》이 열리게 된 것이다.

전시를 앞두고 준비위원회가 미술가들이 보낸 작품들 중에서 전시 작품을 선정하는 기준을 둘러싸고는 크게 두 가지 의견이 대립하였다. 하나는 집단의 조직화가 진전되고 전시가 양적인 면에서 절정을 이룬 1986년 전후의 전모가 잘 드러난 작품을 선정하자는 의견으로 가오밍루의 주장이었고, 이와는 달리 리셴팅은 1988년 말 현재의 시점에서 본 전위성을 선정 기준으로 해야 한다는 의견을 개진했다.¹¹⁰⁾ 작품 선정은 두 의견 중 가오밍루의 의견이 반영되어 있음을 보여준다. 이 점은 전시 작품 중에서도 회화 작품 구성에서 가장 잘 드러난다. 왕광이 등의 북방예술집단(北方藝術群體), 장샤오강(張曉剛) 등의 서남예술집단(西南藝術群體), 홍색여단집단(紅色旅群體), 신사실주의(新寫實主義) 등 1985, 86년경에 열렸던 각종 그룹전을 통해 알려졌던 작품들이 상당수 전시되었다. 왕광이의 경우 1985년부터 1989년에 이르기까지 제작한 여러 점의 작품을 보낸 경우 <얼어붙은 극지(凝固的極地)>를 포함한 초기 작품들 위주로 채택되었는데,¹¹¹⁾ 이러한 사실에서 이 전시가 1986년 절정에 달했던 85미술운동을 총괄하는 회고전으로서의 성격이 강했음을 확인할 수 있다.

따라서 여러 연구자들이 85미술운동의 특징으로 꼽는 특징이 이 전시의 작품 전반에서도 드러난다. 첫째, 이성적이고 합리적인 신시기가 펼쳐질 것이라는 희망적인 시대 의식과 이 시대를 이끌고자 하는 젊은 미술가들의 계몽자적 자의식은 여러 미술 집단들을 아우르는 공통점이다. 논문의 앞장에서 밝혔듯이 새 시대에 대한 역사적 책임감은 신시기의 직전 시간인 문화대혁명 시기를 역사의 혼란기로 상정하는 것을 전제로 한다. 선악과를 먹은 아담과 이브의 형상을 빌어 각성한 중국 청년을 은유한 장쑤

110) Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth-Century China* (Berkeley: University of California, 1996), p. 274; Gary Liu, Jr. 앞의 논문. pp. 14-15.

111) 전시에 포함된 왕광이의 작품은 <凝固的北方極地27號>, <紅色理性: 偶像的修正>, <後古典 — 同一時刻的受胎告知>, <後古典 — 馬拉之死> 총 4점이었다.

(張群), 멩루딩(孟祿丁)의 <새로운 시대에-아담과 이브의 계시(在新時代-亞當夏娃的啓示)>(1985, 도19)를 필두로 하여 단순화된 인물상으로 고양된 정신성을 강조했던 북방집단, 북방 대지에서 위대함을 보이고자 한 홍색여단집단, 원시적 생명력으로 또 다른 종류의 영원성을 표출하고자 한 서남예술집단 등에서는 공통적으로 스스로 세계의 본질을 탐구하는 사상가이자 철학자로 자처한 85미술운동의 영웅주의가 잘 표현되어 있다.

85미술세대의 영웅주의는 기성 사회 속에서 핍박을 받는 고통을 감내하는 낭만주의적 정서가 팽배한데 이 전시에서 가장 많은 주목을 받았던 충격 사태는 이를 잘 보여준다. 설치미술 <대화(對話)>를 출품한 작가 샤오루(肖魯)가 자신의 작품을 겨누며 총을 쏘아 관방이 전시를 중단 시킨 것은 관방이 자신들을 억압하도록 도발했던 이 세대의 반관방 기치의 특징을 가장 잘 보여준다. 그 세대의 많은 작가들이 회고했듯 85미술운동은 관방에 반대되는 활동 그 자체로 의미를 가졌던 시기였다. 이 전시 전후로 85미술에 대한 미술계의 부정적인 비평은 많은 작품들의 양식이 서구 모더니즘 특히 추상 양식의 무분별한 추종을 문제 삼았는데, 달리 해석하면 이는 내용과 주제에 대한 제한에서 벗어나 기법과 양식 자체가 가진 반관방의 의미에 몰입했던 85미술운동기의 미술가들의 관심사를 정확하게 짚고 있기도 하다. 서구 모더니즘 미술, 특히 추상 양식은 바로 문화대혁명 기간 동안 가장 비판받고 금지되었던 대상이기 때문에 당시 추상 양식의 선택이 반관방이라는 의미를 획득할 수 있었다. 85세대 미술가들이 집중했던 반관방 행동이야말로 문화대혁명 시기의 절대 금기 그 자체였다는 점에서 85미술운동이 문화대혁명 이데올로기를 대했던 총체적인 부정의 태도를 알 수 있다.

《중국현대예술전》에서 살펴볼 수 있는 신시기 문화대혁명관과의 공통점이 혼란기로서의 문화대혁명기와 신시기 사이의 단절, 마오이즘 이데올로기에 대한 총체적인 부정이라고 한다면, 이 전시에는 이를 극복하고자 하는 새로운 움직임 또한 나타난다. 가장 뚜렷한 변화로는 특정 이데올로기에 대한 비판이 아니라, 이데올로기의 작동 방식으로까지 관심이 넓어진 점을 들 수 있다. 이데올로기가 합법화되고 유통되는 과정과 같은 방식에 대한 관심은 문화대혁명 시기의 이데올로기 뿐만 아니라 자기 자

신들이 주창하는 이데올로기 자체도 비판적으로 성찰하는 것을 가능하게 했고 《중국현대예술전》 내부의 권력 문제에 대한 비판이 미술가들 사이에서 발현되었다. 예를 들어 우산완은 이 전시에 그때까지 작업해온 <홍색유머(紅色幽默)> 연작 뿐만 아니라 새우 판매 가판대를 세우는 설치작품도 함께 전시했다.(도20) 그는 지방의 자신 거주지 부근에서 새우 30킬로그램을 가져와 미술관 1층 전시장에서 판매 푯말을 세우고 관람객에게 돈을 받고 새우를 팔았는데 시간이 지나 새우가 부패하면서 악취가 나자 관람객들의 불평이 쏟아졌고 경찰이 작품 철거를 지시했다. 이에 우산완은 소정의 벌금을 내고 ‘오늘 판매 종료’라는 팻말을 걸고 새우를 치웠다. 전시 기획자인 가오밍루는 이를 중국미술관이 상징하는 관방의 권위에 대한 반발이고 상업화되어가는 미술계를 예견하고 비판한 것으로 해석하였지만, 이 작품은 그보다 더 직접적으로 전시회라는 공공 행사에서 어느 작품을 어떻게 전시할지를 결정하는 주체에 의문을 던지는 작품이다. 즉, 중국미술관이라는 특정 미술관에 대한 저항보다는 미술관이라는 체제, 이 전시의 경우에는 실질적으로 전시 내용을 결정한 준비위원회를 비롯한 미술 작품을 평가하는 이론가의 권력까지도 이 작품의 비판 대상에 해당한다.¹¹²⁾

당시 미술계 내부 권력에 대한 비판적인 시선은 《중국현대예술전》에 전시된 설치 및 행위 미술에서 두드러졌다. 개막 당일 장넨(張念), WR그룹(WR小組), 왕더런(王德仁)은 전시준비위원회가 정식으로 초청하지 않았음에도 기습적으로 전시장에서 행위예술을 펼쳤는데, 그 자체로 작품을 평가하고 전시 여부를 결정하는 권위에 대항하는 메시지를 던지는 것이었다. 그들의 구체적인 행위 역시 같은 맥락의 메시지를 전달했다. 장넨은 전시장 바닥에 풀과 달걀 여러 개를 놓은 후 그 위에 쭈그리고 앉아 달걀을 부화시키는 행동을 했다. 그리고 “부화 기간에는 어떠한 이론도 거부한다. 다음 세대가 이론의 영향에서 벗어나야 하기 때문이다”라고 쓴 종이를 세워 놓았다.(도21) WR그룹에 속한 세 명의 예술가는 상복을 연상

112) 우산완은 이 작품의 의미를 언급하면서 미술관에서 새우를 판 행위가 미술관과 미술이론가에 대한 반항임을 명시하였다. 吳山專, 「關於大生意」, 『北京青年報』, 總190期(1989), 페이지 번호 없음.

시키는 흰색 천을 온 몸에 두르고 관람객과 스치거나 전시장을 돌아다니면서 옷을 한 겹씩 벗기 시작했고, 왕더런은 다량의 콘돔과 지폐를 관람객들을 향해 뿌렸다.(도22) 이러한 행위는 공식적인 전시 주최의 개입 없이 자신들이 관람객과 직접 접촉하려는 시도였고,¹¹³⁾ 엘리트가 대중에게 문화적 가치를 설명하는 방식에서 예술 현장에 모인 여러 명의 사람들이 소통하며 집단적으로 의미를 만들어가는 방식으로의 변화를 꾀한 것이었다. 이와 같이 단편적이기는 하지만 《중국현대예술전》에서는 엘리트주의에 대한 반성 및 담론 형성 과정에 대한 관심이 분명히 드러나고 있었다. 이러한 시각은 1990년대 들어 문화대혁명에 대한 기존의 평가를 그대로 수용하기 보다는 그 개념과 가치를 끊임없이 변화하고 재구성하는 출발점이 된다.

113) Gary Liu, Jr. "The Making of Unofficial Space: 1989 and the Definition of a Chinese Vanguard," p. 34.

III. 1990년대의 문화대혁명 재조명

중국공산당과 정부는 1980년대에 이어 1990년대에도 문화대혁명 철저부정론으로 일관하여 왔으나, 1980년대와는 달라진 1990년대의 중국 사회 현실은 기존의 문화대혁명관에 대한 비판과 수정의 필요성을 불러일으켰다. 90년대 중국 사회 전반의 문화대혁명에 대한 태도는 ‘마오열(毛熱)’로 대변되는 마오쩌둥 인기의 급상승이라 할 수 있다. 주로 대중문화 영역에서 상품 소비로 가시화된 이러한 현상에 대해서는 우려의 시선이 더 큰 비중을 차지했는데 이 장에서는 사회주의 시장경제 체제가 확고히 자리잡은 1990년대에 중국 지식계와 미술계에서 문화대혁명관이 재조명 되는 배경과 구체적인 내용을 고찰한다.

중국공산당은 현재까지도 81년의 ‘건국 이래 당의 약간의 역사 문제에 관한 결의’에 의해 문화대혁명에 대한 평가와 반성이 종결되었으니 더 이상 거론할 필요가 없다는 입장을 견지하고 있다. 문화대혁명의 과오나 책임 소재가 사회적 이슈가 될수록 중국 공산당이 이끌어온 사회주의 역사의 위상이 떨어지고 공산당 체제의 정당성을 약화시키게 되기 때문이다. 1993년 마오쩌둥 탄생 100주년을 기념하여 공산당 주도하로 성대한 프로젝트를 진행한 것도 경제 성장에 매진하기 위해서 문화대혁명의 복잡한 문제는 덮고 마오쩌둥을 문화대혁명과는 별도로 중국 공산당의 대부로서 공산당의 성공적인 역사 안에서 자리매김 시키려는 시도라고 볼 수 있다. 이는 민간 소비 시장에서 문화대혁명이 탈정치화되고 상업적으로 소비되는 이른바 ‘마오열’ 현상과 맞물려 문화대혁명 시기의 여러 물품이 원래의 정치사회적 맥락으로부터 이탈하여 순수한 문화재 또는 소장품이 되고 심지어 우상숭배의 대상이 되기도 하였다.¹¹⁴⁾ 시장경제의 도입과 함께 심화된 빈부격차로 인해서 삶의 질이 하락한 하층민들이 마오쩌둥 시기를 살기 좋은 시기로 떠올릴 때, 이는 당시에 대한 객관적인 기억이나 평가

114) 徐賁, 『變化中的文革記憶』, 『二十一世紀』 vol.93(no.2, 2006) (출처 『二十一世紀』 vol.8(no.3, 2006), (2006. 3.31), <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0510086.pdf>, 2017.06.20).

가 아니라 현재에 대한 불만의 감정으로 인해 증폭된 상상된 과거에 가깝다.¹¹⁵⁾ ‘지식청년(知識靑年)’이나 ‘문화대혁명’을 컨셉으로 해서 꾸민 음식 점들이 많이 생겨나고 혁명선전영화가 DVD로 제작되어 나오는 등 마치 마오쩌둥 생전의 우상화를 방불케 했던 유행에 대해서 중국 내 대표적인 문화연구 학자인 다이진화(戴錦華)는 이러한 문화대혁명 시기의 호출이 정작 과거에 대한 감정보다는 빠르게 변화하는 현재의 사회에서 사람들이 느끼는 불안함에서 나오는 것이라고 본다.¹¹⁶⁾ 미국에서 중국문화에 대한 연구를 수행하는 왕반(王斑) 역시 1990년대 중국에서 일어난 마오쩌둥 통치기에 대한 향수는 현실에서 얻을 수 없는 것을 과거에 투사하고 그림으로써 마음을 달래려는 행동으로 분석한다.¹¹⁷⁾ 따라서 이러한 ‘마오열’ 현상에는 문화대혁명으로 상징되는 마오의 정치적 행위에 대한 사고가 결여되어 있고, 이는 1990년대 특유의 문화대혁명 망각 현상이라고도 볼 수 있다. 나아가 문화대혁명을 체험하지 않은 청년 세대에서는 문화대혁명에 대한 무관심도 간취된다. 이는 중국 청년들이 문화대혁명을 매우 소략하게만 다루는 중고등학교 교과서로 접하게 되는 제도적인 원인과 경제적 성공이 다른 가치를 훨씬 압도하는 상황에서 굳이 다시 문화대혁명을 들춰내서 문제삼고 싶어하지 않게 된 가치관의 변화 등 여러 요인들에 의한 것으로 추론된다.¹¹⁸⁾

1990년대 마오쩌둥에 대한 열기는 되살아나면서도 문화대혁명에 대한 진상규명이나 평가에 대한 사회적 목소리는 사그라지는 현상은 관방 담론과 궤를 같이 하는 것이었다. 그러나 사회 한편에서는 문화대혁명에 대한 기억이 종전의 관방 담론에서 벗어나 다양하게 분화되는 현상 역시 대두되었다. 1980년대 지식인들이 현대화라는 시대적 과제를 두고 관방과 같

115) Zhang Xudong & Dirlik, Arif eds., *Postmodernism & China*, 2000, p. 410.

116) 다이진화 지음, 오경희 외 옮김, 『숨겨진 서사 1990년대 중국대중문화 읽기』 (숙명여대출판사, 2006), pp. 89-90.

117) Wang Ban, *Illuminations from the Past: Trauma, Memory, and History in Modern China* (Stanford: Stanford University Press, 2004), p. 213.

118) 조경란, 「중국 주류 지식인의 과거 대면의 방식과 문혁담론 비판」, 『사회와 철학』 29집 (2015), p. 311.

은 입장을 가졌다면, 1990년대 지식인들은 당으로부터 자신을 분리시키고 관방 담론의 대항담론을 활발하게 모색했다.¹¹⁹⁾

1. 사회적 배경

이 논문의 2장에서 살펴보았듯이 신시기 중국 사회에서 문화대혁명에 대한 기억은 전국가적 차원의 단일한 기억이었으며, 마오쩌둥 시대를 부정함으로써 사회주의 시장경제 시대와 중국의 현대화를 지지하려는 현재적 필요에 의한 것이기도 하였다. 반면 1990년대는 중국의 개혁개방 정책이 10년 이상 진행된 시점으로서, 이 때 전개된 문화대혁명에 대한 재조명은 세계화와 시장화의 추진으로 일변한 사회에 대한 새로운 현실 인식과 밀접하게 연관되어 있다.

1980년대와 다른 1990년대 중국의 현실 중 문화대혁명 재조명에 영향을 끼친 주요 배경으로는 급속한 시장화와 민족주의의 대두를 들 수 있다. 1990년대의 중국 사회는 사회주의 시장경제 체제 안에서 기록적인 경제 성장을 이룩함과 동시에 경제 사회적 불평등이 가속화되었다. 경제성장에 수반하는 사회적 혼란 가중은 개혁 개방과 함께 시작되었으나 90년대 나타난 빈부격차의 정도는 80년대의 예상을 뛰어넘는 극단적인 수준이었다. 이의 가장 큰 피해자라 할 수 있는 농촌과 도시 노동계급의 저항이 파업, 태업, 가두시위 등의 형태로 급속히 증가한 것이 1990년대의 특징이다.¹²⁰⁾ 이러한 중국의 90년대 현실은 80년대식의 현대화에 대한 반성을 촉구했고, 1990년대 중국 지식인 사회에서는 사상적 지평에 관계없이 ‘현대성에 대한 재검토’가 가장 중요한 논점이 되었다.¹²¹⁾ 주지하듯이, 1980년대 문화 사상계 전반은 서구 자본주의 근대성을 절대적이고 보편적인 것으로 생각하면서 이를 중국 사회에 적용하기 위해 몰두하였는데, 이러

119) 가장 대표적인 사상가로서는 왕후이(汪暉)를 들 수 있다. 임우경, 「세기말 중국 사상계의 분화: ‘자유주의’를 중심으로」, 『연세학술논집』 no.31(2000), 연세대학교 대학원, pp.81-112 참조.

120) 모리스 마이스너 지음, 김수영 역, 『마오의 중국과 그 이후 2』 (도서출판이산, 2004), pp. 748-752.

121) 이육연, 「개혁 개방 이후 중국 지식인과 문혁 기억」, p. 62.

한 사고의 바탕에는 문화대혁명을 봉건적 시기로 비판하고 이에 대한 반대급부로 현대화를 추진하고자 한 태도가 있었다. 따라서 현대화에 대한 재검토는 문화대혁명에 대한 기존의 시각에 대해서도 다시 돌아보는 계기가 되었다.

민족주의의 대두 역시 1990년대 중국의 가장 중요한 특징 가운데 하나로, 이는 서구를 모델로 삼은 1980년대 중국의 세계주의와 선명한 대조를 이룬다.¹²²⁾ 정치사회학자 쟁용넨은 1990년대 들어 관방 차원에서 정책적으로 민족주의 고취를 목표로 한 여러 활동들을 펼쳤으며 민간 차원에서도 서구에 대한 인식이 변화하면서 특유의 민족주의 정서가 강력하게 형성되었다고 보았다.¹²³⁾ 천안문 사태 이전까지는 중국공산당과 정부는 사회주의를 통해 자신의 정당성을 지탱하였지만, 1989년 4월 제 2차 천안문 사태 이후 사회주의가 통치 이데올로기로서의 효용을 잃은 상태에서 공산당과 정부가 전통 이데올로기의 영향력 감소에 따른 새로운 이데올로기를 추동할 필요성을 느꼈고, 그 결과로 중화민족에 호소하는 민족주의가 사회주의를 대신해 주요 통치 이데올로기로 부상했다.¹²⁴⁾ 1992년부터 약 3년간 중국 당국이 전체 매스컴을 동원하여 대대적으로 전개한 ‘애국주의’ 캠페인, 근대화를 추진한 지도자들의 업적뿐만 아니라 전통 역사 속 황제들의 업적까지 찬양하는 공식적인 역사 서술, 국가적인 유학 부흥 정책 등이 중국공산당이 자본주의 도입에 의해 나타난 갈등을 통제할 수 있도록 고안한 관방 민족주의 정치 프로그램의 예이다.¹²⁵⁾

이와 달리 서구에 대한 인식 변화에 따른 민간 차원에서의 만족주의의 대두는 중국의 경제 성장에 대한 자부심과 이에 따른 반서구 정서와 연관이 깊다. 쟁용넨은 1980년대 중국인들이 서구를 대하는 태도를 ‘물신주의적 접근’이라고 칭한 바 있는데, 당시 중국 사회에서 서구는 편리한 물질

122) 이옥연, 『포스트 사회주의 시대의 중국문화』 (서강대학교 출판부, 2009), p. 54.

123) Zheng Yongnian, *Discovering Chinese Nationalism in China: : modernization, identity, and international relations*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 154.

124) 徐賁, 『文化批評往何處去：八十年代末后的中國文化討論』 (香港: 天地圖書有限公司, 1998), p.240 (이옥연, 앞의 책 p.55에서 재참조); 이옥연, 앞의 책, pp. 121-123.

125) 모리스 마이스너, 앞의 책, pp. 724-725; 이옥연, 앞의 책, p. 55.

생활, 진보된 과학기술, 합리적 제도 등이 갖추어진 완전한 세계의 상징으로 받아들여졌다는 것이다.¹²⁶⁾ 그러나 개혁개방이 10여 년을 경과하면서 서구와의 직간접적인 교류가 이 늘어남에 따라 서구에 대해 지나치게 낭만적으로 생각하고 있던 데에서 차차 벗어나게 되었다. 이와 함께 서구의 중국 제재들에 대한 뉴스, 중국 내 다국적 기업 제품이 큰 비중을 차지하는 일상 등은 사회 전반에 반서구 인식이 확산되어 가는 한 배경이 되었다.¹²⁷⁾

요컨대, 문화대혁명을 봉건 전제 시대로 규정지은 1980년대의 관방 담론은 서구를 이상적인 모델로 상정하고 중국의 현대화를 추진하고자 하는 열망을 토대로 한 것이었다. 따라서 1990년대에 서구 추수열(追隨熱)이 가라앉고 현대화의 사회적 부작용이 현실화되면서 1980년대식 현대화에 대한 반성이 뒤따르는 것은 자연스러운 현상이라 하겠다. 이옥연은 1980년대에 중국 정부 당국과 지식인들 사이에 공통적으로 중국의 봉건성과 낙후에 대한 자각을 바탕으로 서구 근대화를 따라잡으려는 ‘횡적 사유’가 유행하였다면 1990년대에는 사고의 중심을 서구에서 중국으로 옮겨 중국의 역사적 흐름에 주목하는 ‘종적 사유’가 중국인들의 중요한 발상력이 되었다고 보았다.¹²⁸⁾ 즉 새로운 현실 인식을 바탕으로 이와 밀접한 관계를 가진 과거에 대한 기억과 평가도 조정되게 된 것이다.

2. 1990년대 지식계의 대항담론

1980년대 계몽주의라는 사상으로 단일한 행보를 보였던 중국 지식인들은 1990년대 들어 후계몽 그룹, 신좌파 그룹, 자유주의 그룹, 포스트 이론(後學) 그룹¹²⁹⁾ 등으로 분화되었다. 이들은 현대화가 빠르게 실현되었을

126) Zheng Yongnian, 앞의 책, p. 153.

127) 이옥연, 앞의 책, pp. 56-58.

128) 이옥연, 앞의 책, pp. 57-58, 97-98.

129) 중국 학계에서도 계파 명칭에 관해서 아직까지도 여러 명칭이 혼용되어 사용되고 있다. 포스트 이론(後學)이라는 용어는 1989년 이전과 이후 시기를 구분하면서 중국 문학계에서 가장 먼저 사용되기 시작했는데, 이후 문학 뿐 아니라 마오 이후 시기 이후의 문화 논의에 있어서 점점 더

뿐더러 빈부 갈등이나 사회 부패 등 예상치 못한 부작용이 드러나는 90년대 현실에서 이에 대한 적절한 설명이나 대응 방법을 제시하기 위해서는 계몽주의적이고 자유주의적인 ‘문화’ 운동을 통해 거시적으로 사회 현상을 논의했던 80년대 방식과는 달라질 필요가 있다는 데에 폭넓게 공감대를 형성했다.¹³⁰⁾ 이들이 80년대 반성과 90년대 현실 평가 및 중국 사회가 지향해야 할 미래 가치에 대한 여러 논쟁을 벌이면서 문화대혁명으로 상징되는 마오쩌둥 시대에 관한 논의 역시 새롭게 전개되었다.

먼저, 90년대 중국 지식인 사회에서 가장 주된 논쟁이었던 ‘인문정신 논쟁’과¹³¹⁾ ‘자유주의-신좌파’ 논쟁을 통해 문화대혁명이 매우 민감한 쟁점으로 등장했다. 인문정신 논쟁은 갈수록 시장화, 자본화 되는 현실 속에서 지식인들이 본연의 인문적 역할을 회복하여 지식인의 위상을 재확립하는 인문정신 제창과 함께 시작되었는데, 인문정신이라는 것이 중국에 과연 존재하는 것인지, 인문정신 회복이 과연 바람직한 것인지 등을 둘러싸고 반론이 나오면서 1993년부터 3년여 동안 계속된 논쟁이다. 이 과정에서 문화대혁명에 대한 관점이 이슈로 등장한 것은 1980년대를 대표하는 지식인으로 손꼽히는 왕멍은 인문정신 회복을 주창하는 것이 중국 지식인들의 과도한 유토피아적 경향과 정신 지상주의의 발로라고 비판하고 중국 지식인들의 그러한 정신 경향이 문화대혁명의 원인이라고 주장하면서부터이다. 그리고 시장경제 시대에는 다원적 가치가 추구되어야 하며, 문화대혁명 시기의 정서로의 복귀는 불가하다고 주장하며 인문정신 회복론을 문화대혁명 시기의 문화적 전제주의와 연결지었다.¹³²⁾ 이 의견에 대해 왕빈

많이 사용되어져 왔다. Haiqing Yu, *Media and Cultural Transformation in China* (New York: Routledge, 2009), p. 4. 본 논문에서는 일반적으로 포스트모더니즘(postmodernism)과 탈식민주의(postcolonialism)를 통칭하여 중국에서 사용되는 ‘後學’을 ‘포스트 이론’으로 지칭하고자 한다.

130) 왕후이 지음, 이육연 역, 『새로운 아시아를 상상한다: 동아시아의 비판적 지성』 (창작과 비평, 2003), pp. 208-220.

131) 인문정신 논쟁 관련 글을 묶은 선집으로는 王曉明 編, 『人文精神尋思錄』 (文匯出版社, 1996)과 백원담 편역, 『인문학의 위기』 (푸른숲, 1999)가 있고, 1차 자료를 바탕으로 인문정신 논쟁의 전개 과정과 참여 인물 및 의의를 정리한 중국 저서의 국내 번역으로는 정귀창, 「지식인의 정체성과 문화-‘인문정신’에 관한 논쟁」, 『계몽의 자아와해: 1990년대 이래 중국사상문화계의 중대 논쟁 연구』 (전남대학교 출판부, 2014), pp. 125-155 참조.

132) 왕멍, 「인문정신은 처음부터 존재하지 않았다」, 백원담 편역, 앞의 책, pp. 151-159.

빈은 왕멍이 주장하는 바와 같은 숭고와 신성에 대한 추구 자체를 회피해서는 안 되지만 문혁 시기에 유행하였던 가짜 신성, 가짜 숭고와 참다운 신성, 참다운 숭고를 구분하지 않으면 안된다고 반박했다. 왕빈빈은 특히 왕멍과 같은 80년대 중국 지식인들이 트라우마로서의 문혁의 기억 때문에 그 기억과 반대되는 가치라 할 수 있는 시장화와 자본화를 일방적으로 긍정한 채 현대화 과정에서 야기되는 부정적 양상을 도외시한다고 비판했다. 왕빈빈의 이러한 입장은 지식인들의 수난사 위주로 구성되어 온 80년대 공식적 문혁에 대한 기억의 유효성을 되묻고 있다.

인문정신 논쟁에 이어 90년대 중후반에 촉발된 ‘자유주의-신좌파’ 논쟁에서는 마오쩌둥 사회주의에 대한 평가 문제가 제기되었다. 신좌파는 문혁 시기를 포함하여 혁명 사상으로서의 마오쩌둥 사상과 마오쩌둥 시대 사회주의에 내재된 합리적 요소를 재발굴하자고 주장했다. 특히 경제 평등권의 측면, 광범위한 민중의 참여를 바탕으로 한 경영 방식을 도입한 측면에서 문화대혁명과 마오쩌둥 시대의 사회주의는 서구 근대 자본주의와는 다른 근대적 체계로서 재평가되어야 한다고 보았다.¹³³⁾ 또한 문화대혁명에 있어서 ‘반정치성의 정치성’, ‘낡은 담론구조’의 한계, ‘혁명가가 아닌 반란가’의 한계 등을 지적하기도 하였다.¹³⁴⁾ 즉, 신좌파는 문화대혁명에 대하여 전면 부정론이나 찬양론 대신 그 공과(功過)를 선택적으로 평가하려는 입장을 취한다고 할 수 있다. 신좌파가 문화대혁명에 주목하는 이유는 문혁시기에 시도되었던 서구 자본주의 및 소련 사회주의와 구별되는 제도 운용 실험을 재사고하여 90년대 이후 중국의 현실 진단과 미래 방향 설정에 참고하려는 현실적 필요에 있었다. 즉, 신좌파는 90년대 중국의 자본화, 시장화에 따른 사회적 병폐를 해결하기 위하여 마오쩌둥 시대의 사회주의 경험을 재발굴한 것이고 그 중에서 ‘합리적 요소’를 발견하여 새로운 미래를 구상한 것이라 하겠다. 신좌파의 이러한 문화대혁명

133) 대표적으로 왕후이가 마오쩌둥의 사회주의 사상은 자본주의 현대성에 반하는 현대성 이론으로 규정한 것, 문화대혁명이 사회주의 민주실험이라고 보는 한위하이((韓毓海)의 해석을 들 수 있다.

134) 손승희, 「신좌파의 문화대혁명 인식」, 『인문연구』, 69호(2013), 영남대학교 인문과학연구소, p. 69.

과 마오쩌둥 시대에 관한 재평가에 대해서 자유주의 지식인들은 신좌파에 속하는 대부분의 학자가 문화대혁명 시절의 수난을 직접 체험하지 못한 세대이기 때문에 ‘그런 세월 속에서 합리적 요소를 찾으려 한다’고 비판한다.¹³⁵⁾ 신좌파의 주장은 이론적으로 논란의 여지가 있을지라도, 문화대혁명과 개혁을 단절적 시각에서가 아니라 연속적 관점에서 파악하는 새로운 태도와, 고정된 역사로서의 문혁이 아니라 전지구적 자본주의화 시대의 사회 모순을 극복하기 위해 과거를 새롭게 해석하는 90년대 사상계의 움직임이 보여준다.

한편, 자유주의 입장에서는 ‘두 개의 문혁론’ 혹은 ‘인민문혁론’이 제기되었다. 인민문혁론은 마오쩌둥이 일으킨 문화대혁명이라는 기회를 이용하여 인민이 ‘마오쩌둥의 문화대혁명’에 대립하는 ‘인민의 혁명’을 일으켰다는 관점이다. 1950년대부터 누적된 공산당 통치에 대한 인민의 불만이 문화대혁명이라는 기회를 통해 폭발한 반공산당적 성격을 지녔다고 주장한다는 점에서 이 역시 문화대혁명의 긍정적 측면에 주목하는 입장이다.¹³⁶⁾

마지막으로, 탈식민주의를 포함한 ‘포스트 이론’의 입장에서는 문화대혁명 시기를 포함한 사회주의 혁명 시기를 개혁 개방 시기와 다름없는 서구적 현대화 추구시기로 본다. 장이우 등이 주장하는 포스트신시기는 아편전쟁(1840) 이후 신해혁명(辛亥革命, 1891)까지의 근대(近代), 신해혁명에서 1949년 중화인민공화국 수립 이전까지의 현대(現代), 건국 이후를 당대(當代)로 보는 전통적 시기구분법에서 한걸음 나아가 문혁종결과 개혁 개방 실시 이후의 80년대를 신시기로 따로 구분하고 또 신시기에서 1989년 제2차 천안문 사태 이후의 시기를 다시 포스트 신시기(後新時期)로 구분한다. 이들 포스트 신시기가 서구적 계몽주의의 세례에서 벗어나 중국의 독자적인 발전경로를 모색한 시기로 평가한다.¹³⁷⁾ 반면 1990년대 들어

135) 이육연, 「개혁 개방 이후 중국 지식인과 문혁 기억」, p. 337.

136) 안치영, 「문화대혁명과 그 연구 동향 및 쟁점」, pp. 209-210.

137) 張法·張頤武·王一川, 「從“現代性”到“中華性”-新知識型的探尋」, 『文藝爭鳴』2期(1994), pp. 10-20 및 劉康·王一川·張法, 「中國90年代文化批評試談」, 『文藝爭鳴』2期(1996), pp. 41-49. 장이우 등의 포스트 신시기에 대한 긍정적인 평가는 실제로는 공

중국이 시장화를 거쳐 경제 발전과 문화 발전을 이룸으로써 중국이 아편 전쟁 이래 서구의 문물을 수용하는 과정에서 느꼈던 심리적 굴욕감에서 벗어날 수 있다고 긍정적으로 평가한다. 세계화라는 전지구적 추세 안에서 소비문화가 확산되고 대중매체의 영향력 확대로 인해 다원적인 담론이 전개되는 1990년대 이후 중국의 사회가 새로운 시기에 접어들었다고 보는 포스트 이론의 시각은 문학을 위시한 문화 일반의 이해에는 널리 수용되는 반면 후현대성이 발현됨으로써 식민주의를 탈피하고 민족적 자아 정체성을 비로소 세울 수 있게 되었다는 진단에 대해서는 경제발전 지상주의 및 중화 민족주의와 결합하고 있다는 비판이 거세다. 그러나 이와는 별도로, 맹목적인 서구식 현대화 추종이 1980년대에만 국한한 것이 아니라 아편전쟁부터 사회주의 혁명시기를 거쳐 80년대까지도 중국 근현대사를 지배해왔다고 보는 문제의식은 포스트식민주의 비평에 비판적인 학자들도 공유하는 바이다. 이러한 시각은 문화대혁명을 비판하되, 문화대혁명을 포함한 사회주의 혁명을 봉건성의 발현과정이 아니라 현대화 추진의 과정으로 1980년대와 연결하여 파악한다는 점에서 신시기 문화대혁명관을 전복시킨다.

이 밖에도 문화대혁명과 개혁을 새로운 관점으로 볼 수 있는 가능성을 시사하는 경제 분야의 연구도 진행되어 왔다.¹³⁸⁾ 문화대혁명 시기의 높은 경제 성장률 등은 그 시기에 대한 정치 사상사적 접근과는 또 다른 재평가의 움직임의 한 동인이 되었으며¹³⁹⁾ ‘공업화,’ ‘자본,’ ‘노동력’ 등과 같은 경제적 요소를 활용하여 혁명 시기의 정책과 특징을 살피는 접근법은 문화대혁명시기와 개혁 개방기를 연속선상에서 바라볼 수 있는 하나의 틀이기도 하다.

산당이 주도한 위로부터의 개혁개방 심화정책이 실시된 90년대 이후를 특권화시키는 측면이 있다.

138) 이와 관련해서는 안치영, 앞의 글, p. 209.

139) 馬泉山, 『新中國工業經濟史 (1966 - 1978)』 (北京: 經濟管理出版社, 1998); Chris Bramall, *In Praise of the Maoist Economic Planning: Living Standards and Economic Development in Sichun since 1931* (New York: Oxford University Press, 1993); 원테권 지음, 김진공 옮김, 『백년의 급진』 (돌베개, 2013) 등이 있다.

이상 간략하게 살펴본 바와 같이 1990년대 중국은 사회 전반에 걸쳐 급속한 변화가 일어났으며 이는 문화대혁명 시기의 역사를 보다 복합적으로 재조명하는 토대가 되었다. 1990년대의 문화대혁명에 대한 기억과 평가의 다양화는 이를 옹호하거나 망각하는 것이 아니라 문화대혁명을 정해진 정치적 도식에 따라 단순화시켜 파악하는 것에 대한 저항이라는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

3. 1990년대 중국 문학계의 변모와 문혁 소설

1990년대 중국 문학계가 1980년대와는 현저히 달라졌음은 1990년대 초반부터 널리 인지되어 왔으며 그 변모 양상에 대한 논의가 진행되어 왔다.¹⁴⁰⁾ 문학사조로는 ‘신사실주의(新寫實主義)’ ‘신역사주의(新歷史主義)’ ‘신생대문학(新生代文學)’ ‘만생대문학(晩生代文學)’ ‘현실주의충격파(現實主義衝擊波)’ 등이 등장했고 다양한 사조를 개괄하는 90년대 중국 문단의 특징으로 ‘개인화,’ ‘욕망 서사,’ ‘도시 문화’ ‘일상 담론’을 꼽을 수 있다. 그리고 90년대 중국 사회의 정치 및 경제 정책이 이러한 새로운 면모의 배경을 이룬다. 1949년 중화인민공화국 성립 이래 문학은 문예 영역 중에서도 중심적인 지위와 대사회적으로 강한 발언권을 가지고 있었다. 문학은 혁명 정부의 정당성을 선전할 수 있는 가장 강력한 매개였기 때문에 그 자체가 정부 당국과 인민 전체를 연결하는 매체로서 기능할 수 있었고 정부와 인민 양쪽에 큰 영향력을 행사할 수 있는 존재로서 권위를 갖게 되었다.¹⁴¹⁾ 출판 산업에 있어서도 정부가 내용 검열과 매체의 존속 결정

140) 북경대학에서 1992년 9월에 시작해 연속으로 열린 ‘후신시기: 80년대 중국문학으로부터 이탈 (后新时期: 走出80年代的中國文學)’ 을 주제로 한 세미나와 1989년을 기점으로 시 창작이 일변했음을 논한 1993년 어우양장허(歐陽江河)의 비평 「89后詩歌寫作-本土氣質, 中年特徵與 知識分子身分」, 『金天』 제3기(1993)이 1990년대 전반에 이미 1980년대와 구분되는 1990년대 문학 상황이 공문화되기 시작했음을 보여준다. 1990년대 후반에는 단행본급 연구서에서 ‘90년대 문학,’ ‘90년대 시’이라는 용어가 정식으로 사용되었다. 이에 대해서는 조혜영, 「1990년대 중국 문단 맥락 일별」, 『중국문화연구』 제21집(2012) pp. 277-278을 참조.

141) 이정훈, 「90년대 중국 문학 담론의 확장 and 전변」, 박사학위 논문, 서울대학교, 1999, pp. 16-20.

을 하는 동시에 예산 지원과 같은 관리보호를 겸함으로써 전반적으로 보았을 때 문학과 정부는 상호 영향을 주고받는 관계였다고 할 수 있다. 그러나 1989년 천안문 사태 이후 정부가 문학을 관리와 감시의 대상으로 상정하게 되었으며, 경제 정책의 일환으로 국영출판사 운영을 시장 논리로 개편하는 ‘매체 개혁’이 이루어짐에 따라 출판업계에서도 시장에서의 판매 실적이 매체의 존립 여부와 영향력에 가장 큰 요건이 되었다. 창작 및 비평계와 출판계를 아우르며 전면적으로 일어난 시장화는 이전에는 볼 수 없었던 베스트셀러나 자유기고가의 출현으로 이어졌고, 1988년 왕췌(王朔) 현상을 시작으로 1997년 왕샤오보(王小波) 현상 등 현대문학의 베스트셀러화는 문학의 대중 영화화와 작가의 문화적 아이콘화와 함께 전례 없는 문화 현상을 낳았다.¹⁴²⁾ 베스트셀러가 된 왕췌와 왕샤오보의 주요 작품이 ‘문혁 소설’¹⁴³⁾이라는 사실은 1990년대 중국 사회에서 문화대혁명이 이른바 순문학계와 대중문화계를 경계를 넘나드는 주요 제재였음을 보여 준다. 대중적인 인기와 유수의 문학상 수상의 경력을 함께 가지는 위화(余華), 모옌(莫言), 왕안이(王安憶)의 문화대혁명 시기를 배경으로 한 작품들 역시 1990년대 중국 문학사에서 비중 있는 위치를 차지한다. 요컨대 1990년대 ‘문혁 소설’은 1980년대와 일별한 1990년대 중국 문학계에서 대중적 인기와 비평적 인정이 교차하는 지점으로서 매우 특징적인 영역이다.¹⁴⁴⁾

그런 만큼 1990년대 이후 문학계에서 문화대혁명을 어떻게 다루어 왔는가는 중국 내외 학계에서 일찍부터 주목해온 연구 주제이기도 하다. 문화대혁명 종결 이후 발표된 문혁 소설 50편을 분석한 쉬즈둥(許子東)의 연구가 발표된 이래 1980년대와 1990년대의 문혁 소설의 차이점에 대한

142) ‘왕췌 현상’은 1988년 한 해 동안 그의 소설 4편이 영화화되고 흥행에도 성공하면서 일약 중국 사회의 유명인이 된 현상을 말한다. 왕샤오보의 경우 1990년대 중반까지 소설가보다는 칼럼니스트로 인지도가 있다가 1997년 갑작스러운 사망과 함께 안정된 지위를 마다하고 프리랜서로 활동한 점, 동성애자 인권운동에 적극 참여한 생전의 행적들이 젊은 층 사이에서 우상시 되면서 그의 소설까지도 베스트셀러가 되었다. 물론, 문혁 소설 외에도 여행집, 무협 소설과 같은 분야에서도 엄청난 판매고를 올린 베스트셀러가 있었다.

143) 문화대혁명 시기에 쓰여진 작품이 아닌, 문화대혁명을 배경이나 소재로 하는 작품을 말한다.

144) 문화대혁명에 대한 공격적인 논의를 철저히 검열하는 중국에서 문혁 소설이 상당 수 발표될 수 있었던 것은 소설이 문화대혁명을 사상 연구가 아니라 개인적인 기억의 기록으로 설정하고 쓰여지기 때문인 이유가 크다.

연구들에 따르면,¹⁴⁵⁾ 1990년대 문혁 소설이 신시기의 문혁 소설과 다른 지점은 크게 두 측면으로 정리할 수 있다. 첫째, 1980년대 문혁 소설이 지식인의 경험을 중심으로 했다면 90년대의 주요 작품의 주인공들로는 평범한 사람들이 등장한다. 80년대 문혁 소설 중 지청 세대의 자전적인 경험을 바탕으로 한 작품이 많았고 이 경우 주인공 역시 작가 자신을 대변하는 인물형이었다. 반면 모옌의 <홍까오량가족(紅高粱家族)>, 위화의 <살아간다는 것(活着)>, <허삼관매혈기(許三觀賣血記)> 및 <두터운 대지(厚土)> 이래로 농민들의 삶을 집중 다루는 리루이(李銳)의 중·단편 작품에서는 온갖 역경을 겪으며 삶을 이어가는 평범한 사람들의 인생을 다룬다. 지식인과 농민의 관계에 있어서도 80년대에는 가해자 농민과 피해자 지식인의 관계가 두드러졌다면 90년대는 반대의 경우 또는 구분이 모호한 경우가 많다. 왕안이의 <아저씨 이야기(叔叔的故事)>에서 농촌으로 하방된 지식인으로 농민 출신의 아내와 아들을 낳고 가족을 이룬 소설 속 화자의 아저씨가 문화대혁명 기간에 아내에게 행한 무례하고 폭력적인 행동을 그리면서 동시에 아내와 아들의 지극히 속물적인 측면도 함께 드러내는 방식을 예로 들 수 있다.

둘째, 1980년대 문혁 소설에서 문화대혁명 경험이 육체적 정신적으로 끔찍한 상처를 남긴 비극으로 그려졌다면 90년대에는 황당하고 우연한 사건들, 주변 성적 욕망에의 탐닉, 놀이처럼 즐거운 감정 등이 문혁 소설 전면에 등장했다. 1990년대 전반 인문정신 주창자에게 비판받은 왕쉬와 왕샤오보의 소설 속 주인공이 가장 대표적인 예이다. 왕샤오보는 매우 직접적으로 문화대혁명 시기를 다룬 장편 소설 <황금시대(黃金時代)>에서 남자 주인공 왕얼(王二)은 악동같은 행동을 일삼는 공장 노동자이고 지식 청년인 여주인공 천칭양(陳淸揚) 역시 혁명 이상이나 열정은 전혀 없이

145) 許子東, 《爲了忘却的集體記憶-解讀50篇文革小說》; Ma Yue, “The catastrophe remembered by the non-traumatic: Counternarratives on the Cultural Revolution in Chinese literature of the 1990s.”; 백지운, 「근대적 주체의 포스트모던적 해결-최근 중국의 ‘성장소설’을 중심으로: 이옥연, 앞의 글; 조혜영, “중국 농민, 지식인, ‘사회주의 이데올로기’ 관계 고찰-8,90년대 문혁소재 소설을 중심으로,” 『중어중문학』 제 47집(2010). 한국중어중문학회, pp. 471-492; 李杰俊, 「論新時期以來的“文革”題材小說研究」, 『石家莊學院學報』 vol.15:4(2013), pp. 55-62.

서로의 성관계에 탐닉하는 사이다. 마을 사람에게 불륜으로 지탄받을 때에도 헛소문을 밝히려는 노력 대신 이를 방기하고 처벌을 받고 다시 일상으로 돌아가는 식이다. 왕췌의 <짐승은 사납다(動物凶猛)>는 성인 남성 화자가 문화대혁명이 한창이었던 자신의 10대 시절을 회고하는 구성으로 어른들이 자주 자리를 비우는 군부대 마을에서 열쇠따기, 막말하기, 싸움, 술 마시기와 같은 일탈 행위를 행복했던 지난날의 분위기로 그려낸 작품이다.

문화대혁명을 배경으로 이와 같이 희극적인 상황을 그려내는 90년대 작품들을 어떻게 해석할 것인가에 대해서는 입장들이 다양하다. 90년대 중국에서 지식인의 지위와 역할이 주변화 되었다는 점에 착안하여 소설 속 악동같은 주인공의 모습이 지식인들을 보통 사람과 동일시하고 지식인들 스스로도 그에 저항하지 않는 세태로 파악하는 입장이 그 하나이다. 이러한 관점에서 인문정신 논쟁 중 인문정신을 주창했던 학자들은 왕췌 현상을 인문 정신의 쇠퇴의 한 예로 비판하기도 하였다. 한편, 이와는 정반대로 왕췌의 건달 인물형이 평범한 사람과는 다르다는 점에 착안하여 90년대 식 새로운 엘리트 의식의 발현으로 해석되기도 한다. 왕췌의 건달 인물형과 롬펜이미지, 권위에 대한 조소, 향락주의를 공유하는 왕샤오보의 소설 속 인물형에 가해자와 피해자의 측면이 복잡하게 얽혀있음을 읽어내는 연구는 문학적 가진 역량을 설득력 있게 제시한 한 예이다.¹⁴⁶⁾

90년대 문혁 소설이 그려내는 문화대혁명에 대한 함의와 해석은 아직도 현재 진행형인 부분이지만 이 두 시기의 문혁 소설을 구분하고 각 시기의 특성을 밝히고자 하는 연구는 1980년대와 90년대 중국 사회가 시대 정신이나 가치관, 지식인들의 현실인식에 있어서 차이를 보이고, 이 차이가 문화대혁명에 대한 인식의 차이로 이어지며, 문혁 소설에서도 드러난다는 관점을 기반으로 한다.¹⁴⁷⁾ 이는 본 논문의 시각과도 상통한다.

146) 이옥연은 <황금시대>의 주인공 왕이의 캐릭터를 파시스트 시대 속 대중의 행동으로 분석했다. 앞의 글, pp. 297-307.

147) 이옥연, 「소설 속의 문화대혁명 : 중국 8, 90년대 문화대혁명 소설 비교 연구」, p. 287.

4. 1990년대 중국 미술계의 변화

중국 미술계에서 1989년은 85미술운동의 회고전이라 할 수 있는 《중국 현대예술전》을 통해 85미술운동이 공식적으로 막을 내린 해라 할 수 있다. 또한 구더신(顧德新), 황용평(黃永砫) 등이 파리 퐁피두 센터에서 열린 《대지의 마법사(Magiciens de la Terre)》전에 초대된 해이기도 하다. 이는 문화대혁명 이후 중국 전위미술가가 중요한 국제 전시회에 참가한 최초의 사례로¹⁴⁸⁾ 이후 중국 현대 미술계와 세계 미술계의 직접적인 교류가 폭발적으로 증가했다. 85미술운동의 종결과 세계 미술계로의 진출이라는 두 가지 큰 변화를 겪으며 중국 미술계에 창작, 비평, 유통에 걸친 미술계 전반에 있어서 80년대 방식을 탈피해야 할 필요성이 대두되었고 이는 기존 문화대혁명관의 변화 배경이 된다.

(1) 미술계의 85미술운동 반성

1985년부터 전국에 걸쳐 자발적으로 조직된 전위 예술 집단들의 활동을 일컫는 85미술운동은 1986년 절정에 이르렀고 그 이듬해부터는 쇠퇴의 경향을 보였다. 쇠퇴 원인으로는 예술의 방향성 부재, 정부의 예술지원 감소, 사회 전반에 걸친 상업화 등 다양한 요인이 거론되지만,¹⁴⁹⁾ 무엇보다도 85미술운동의 전개 방식에 대한 반성이 80년대 말 미술계 내에서 강하게 일어났다는 점을 들 수 있다. 반관방을 기치로 삼은 예술운동이 또 다른 권력을 추구한다는 점에서 관방이데올로기와 다르지 않다는 내부 비판

148) 가오밍루 지음, 이주현 옮김, 『장벽을 넘어서: 중국현대미술사』, p. 345.

149) 일찍이 미술 비평가 반 다이크가 통찰했듯, 85미술운동에 참여한 젊은 예술가들과 비평가들에게 팽배했던 열정과 이념에 내재한 모순이 가장 근본적인 원인이라 할 수 있다. 당시 중국에 머물며 85미술운동을 현장에서 지켜보았던 반 다이크는 이 운동에 서구 모더니즘 추구하고 내셔널리즘이라는 서로 충돌하는 두 가지 가치가 기저를 이루고 있음을 밝힌 바 있다. Hans Van Dijk, "Painting in China after the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical Debates," *China Information*, Vol.6(4)(1992), pp.1-2. 반면 가오밍루는 반자본계급자유화 운동과 미술 시장과 같은 외부 조건을 85미술운동의 쇠퇴 원인으로 파악한다. 가오밍루, 앞의 책, p. 344와 *Total modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art*, p. 27.

이 그것이다. 85미술운동의 규모가 커지고 인지도가 상승함에 따라 이 미술운동을 지지하고 전시 조직을 이끌었던 비평가들 사이의 주도권 다툼이 생겨났고 자신이 속한 집단의 입장을 옹호하며 다른 의견을 공격적으로 비판하는 태도도 가시화되었는데, 이러한 사태는 85미술운동을 이끌고 있는 세대 스스로 관방의 권위를 부정함으로써 권위와 권력을 해체하는 것이 아니라 스스로가 새로운 권위가 되고자 하는 모습, 자신들에게 여전히 남아있는 권력 투쟁의 문화를 발견하게끔 했다.¹⁵⁰⁾ 이는 1980년대 중국의 젊은 예술가들이 자신들의 의견과 활동을 펼치는 방식으로 택한 ‘운동(運動)’의 급진성이 사실 문화대혁명의 유산임을 지적하는 이후 학자들이 의견과 맥을 같이 하는 것으로,¹⁵¹⁾ 이러한 자각은 1989년을 전후로 많은 85 미술운동 참가자들이 창작 방향의 전환을 꾀하게 되는 동인이 되었다. 뒤쳐진 중국 문화를 부흥시키는 영웅이 되기를 꿈꿨던 젊은 예술가들의 방향 전환은 문화대혁명을 암흑의 시기로, 1980년대를 이성과 계몽의 시기로 대비시키는 사고방식이 더 이상 유효하지 않았다는 것을 의미한다. 특히 ‘운동’ 활동에 남아 있는 혁명 시기의 사고방식에 대한 자각은 문화대혁명의 유산이 생각보다 깊이 남아 있으며 그것이 정부 검열과 같은 외부의 대상인 동시에 개인 내면의 문제이기도 하다는 점을 환기시켰다.

(2) 정부의 실험미술 검열 강화

미술계 내부에서 대두된 85미술운동에 대한 비판적 성찰이 내재화된 혁명 유산에 대한 각성으로 이어졌다면, 85미술운동에 대한 관방의 비판

150) 85미술운동에 적극적이었던 젊은 비평가 가오밍루와 주청생(朱青生) 사이의 대립 등 이 시기에 대한 비판적인 회고로 劉禮賓, 「與劉禮賓的訪談」, 張培力·黃專·王景, 『張培力藝術工作手冊』(廣州: 嶺南美術出版社, 2008), pp. 453-458와 栗憲庭, 「我作爲<中國現代藝術展>籌展人的自供狀」, 『美術史論』 no.3(1989) (Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, pp. 116-120에 재수록) 참조.

151) 鄭大華·賈小叶, 「20 世紀90 年代以來中國近代史上的激進與保守研究述評」, 『近代史研究』 第4 期(2005), pp. 289-295; Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, pp. 23-24; Chang Tan, "Playing Cards with Cézanne: How the Contemporary Artists of China Copy and Recreate," Ph.. D. Dissertation, University of Texas at Austin, 2008, pp. 42-43.

은 예술가들이 이데올로기를 구체적인 관습과 제도로 침예하게 인식하게 되는 계기가 되었다. 중국 당국은 천안문 사태 이후 문화계 검열을 강화하여 1989년 중반부터 1991년 중반까지 약 2년 간 비허가 공중 집회, 전시와 반관방 출판물 등을 금지하는 조치를 내렸다. 85미술운동을 강력히 지지했던 미술잡지들이 폐간되거나 유통망을 잃었고, 발행을 지속한 잡지들도 약 1년간은 1980년대의 전위예술이나 개혁과 연관된 문화 예술에 대해서 다루지 않았다. 대신 1990년 중반부터 1991년 중반까지 약 1년간 관방 미술 언론은 서구 미술 사조 수용에 반대하는 격렬한 논조의 글을 다수 게재했다.¹⁵²⁾ 이 글들은 서구 미술 사조의 중국 유입을 서구의 중국 문화와 영토에 대한 위협에 비유하고 국가의 자존심이 걸린 문제로 연결지어 독자의 애국주의적 감정에 호소하였다. 이러한 경향의 글에서 85미술운동도 중국의 전통적인 회화와 사회주의 리얼리즘 미술을 모두 부정하고 서구 미술을 추종한 대표적인 예로 비판의 대상이 되었고, 85미술운동을 포함한 중국 현대 미술을 마오쩌둥의 ‘엔안 문예강화’와 개혁개방 시대의 량웨이(兩衛) 정책,¹⁵³⁾ 막시스트 원칙에 근거하여 평가해야 한다는 주장이 제기되었다.¹⁵⁴⁾ 1980년대에는 문화대혁명 시기에 대한 반작용으로 정부 당국의 검열이 잠정적으로 느슨해지면서 젊은 예술가들에게 이데올로기가 과거의 독재 체제와 연관된 타도의 대상이었다면, 1990년대 초에는 전시와 비평 등 미술 활동을 둘러싼 운영의 측면에서 관방이 적극적으로 개입하면서 ‘엔안 문예강화’까지 거슬러 올라가는 사회주의 문예정책이 현재의 문제로 되살아났다. 이 시기 이데올로기가 예술가들에게 핵심 이슈가 된 것은 이러한 사회 변화에 대한 자연스러운 대응이라 하겠다. 이렇게 자신들에게 가해지는 이데올로기적 방식을 인식하고 비판을 모색하는 분위기가 형성되면서 과거와 역사에 대한 새로운 인식과 재해석의 바람이 일기 시작했다.

152) Hans Van Dijk, 앞의 글, pp. 14-15.

153) ‘中學爲體 西學爲用’을 지칭.

154) Hans Van Dijk, 앞의 글, pp. 15-16.

(3) 중국 미술의 자기 타자화

1990년대 초 중국 내에서 비평과 전시 활동이 전면 금지되다시피 된 실험미술계는 세계 미술계와의 직접적인 교류를 통해 정치 경제적으로나 예술 표현에 있어서 자유와 기회를 갖게 되었다. 1989년 《대지의 마법사들》 참여를 필두로 《중국: 어제를 위한 내일(Chine: Demain pour hier)》(프랑스, 파리, 1990), 《세잔과 카드놀이를 하고 싶지 않아(I Don't Want to Play Cards with Cézanne)》(미국, 파사데나, 1991) 등 해외에서 중국 현대 미술 전시가 개최되었고 1993년에는 연초 세계 순회전시 《후89중국 신예술전》이 홍콩에서 시작되었으며 6월에는 13명의 중국 미술가가 제45회 베니스 비엔날레에 참여했다. 가오밍루의 표현에 따르면, 1995년 경 고향에서는 존재감이 없었던 젊은 중국 미술가들이 국제 미술계에서는 높은 인지도를 쌓아가고 있었다.¹⁵⁵⁾

한편, 미술 비평가 브리타 에릭슨이 지적했듯이 유럽 중심의 세계 미술계에서는 타자화라는 틀에 맞추어 중국 현대 실험미술을 수용하는 태도를 취했다.¹⁵⁶⁾ 에릭슨이 파악한 서구 미술계에서 환영하는 중국 현대 미술은 양식적으로는 서구 현대 미술과 유사하면서도 중국적인 특색이 있고 정치적 해석이 가능한 작품이거나 풍수, 용, 화약, 고서 등 고대 중국 문명을 시각화하여 구성한 작품과 같이 이국성을 드러내는 중국 모티브를 활용하는 경우이다. 예를 들어 전자에 속하는 정치적 팝, 냉소적 사실주의가 전자에 속한다고 볼 수 있는데, 서구에서 이 작품들은 1989년 천안문 사태 이후 중국 당국이 탄압한 실험미술 작가의 작품들로서 그러한 미술과 미술가에 대한 지지를 보내는 것이 곧 민주주의를 지지하는 것, '세계에서 유일한 공산대국의 정치적 망명자'를 수용하는 것과 동일시하려는 경향이 있었다.¹⁵⁷⁾ 이러한 정치적 요인을 배경으로 하여 정치적 팝과 냉

155) Gao Minglu, ed. *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* (Buffalo, New York: Albright Knox Art Gallery), p. 378.

156) Britta Erickson, "The Reception in the West of Experimental Mainland Chinese Art of the 1990s", *The First Guangzhou Triennial_Reinterpretation: A decade of Experimental Chinese Art (1990-2000)* (Macao Publishing House, Macao, 2002), pp. 105-106.

소적 사실주의 작품은 이후 서구 언론과 시장에서 활발히 유통되게 되었다. 후자에 속한다고 할 수 있는 쉬빙(徐冰), 차이귀창(蔡国强) 등의 사례를 통해 짐작할 수 있는 것처럼 서구 중심의 미술 시장 및 비엔날레와 같은 대형 국제 전시를 통해 국제적인 인지도와 판매 성과를 쌓아가는 중국 현대 미술가들이 서구 미술계의 타자화 및 그에 따른 자기 타자화(Orientalizing oneself)의 함정에 빠질 위험으로부터 자유롭기 쉽지 않은 처지가 되었다. 이러한 상황에서 1990년대 중국 미술에 나타나는 문화대혁명 시기의 시각 이미지 역시 중국의 과거를 재현하는 상징으로서 해석되는 것은 당연하였다.

이러한 현상에 대하여 중국 미술계는 당연히 비판적 입장을 취했다. 1992년 베니스 비엔날레 참여 후 중국 미술계에서는 참여 작가와 이론가들의 회고담이 공개되면서 중국 내 미술계에 소위 국제화에 대한 경계심이 촉발되었다.¹⁵⁷⁾ 우선 작가들은 베니스 비엔날레에서 자신의 작품이 설치된 공간에 대한 불만을 토로했다. 중국 미술이 설치된 공간은 원래 언론 서비스에 할당이 예정되었던 공간으로 작품 전시에 합당하지 않았다는 의견부터 공간 규모도 다른 국가의 작가들에 비해 협소하게 주어졌을 뿐 아니라 이러한 설치 공간 배정에 대한 문제제기가 주최측에 의해 받아들여지지 않았다는 사실을 토로했다. 한편 이론가의 경우는 중국 작품 선정의 타당성 문제를 지적했다. 1992년 베니스 비엔날레에 전시된 중국 현대 미술 작품은 베이징의 미술 평론가 리셴팅(栗憲庭)과 당시 뉴욕대학(New York University) 박사과정에서 수학 중이었던 달 라고(Francesca Dal Lago), 그리고 그 해 베니스 비엔날레 총감독을 맡았던 올리바(Achille Bonito Oliva)가 서로 협의하여 선정하였다. 비엔날레가 끝난 후

157) Erickson, 앞의 글, pp. 105-106.

158) 1993년 베니스 비엔날레에 참가한 중국 큐레이터와 미술가는 베니스에서 돌아오자마자 주요 미술관련 간행물에 실려서 광범위한 국내 독자들 사이에서 유통되었다. 캐런 스미스(Karen Smith)는 이를 두고 '중국 현대미술가가 환상에서 깨어났다'고 표현했는데, 이는 1980년대 가정했던 서구와의 문화 '교류'가 실제 전시장에서는 문화 '충돌' 혹은 '힘겨루기'의 양상으로 진행됨을 경험했음을 지적한 것이다. Karen Smith, *Nine Lives: The birth of avant-garde art in new China*, p. 104.

리셴팅은 자신이 추천한 여러 작가들 중에 오로지 정치적 팝, 냉소적 사실주의 작가만을 비엔날레에 전시할 것을 주장한 올리바의 입장에 근거하여 작가 및 작품선정이 되었다고 회고했다. 작품선정 기준에 있어서 중국과 서구간에 이해의 간극이 있었으며 최종 결정은 서구의 시각을 기준으로 삼았다는 사실을 밝힌 것이다.¹⁵⁹⁾

위와 같은 회고담은 1990년대 중국 미술계에서 중국 현대 미술이 국제 미술계에서 비평적으로나 상업적으로 성공을 이루는 과정에서 중국 미술의 ‘타자화’의 위험성과 대안 모색의 필요성이 본격화되는 계기가 되었다. 85미술운동 이후 해외 전시에 소개되어 호평을 받은 작품군을 중국인을 위한 미술이 아니라 해외 시장에 맞춘 주문형 생산품이라고 혹독하게 비판하는 중국 내부의 민족주의적인 목소리에서부터 서구 미술의 전통과 대등하게 교류하기 위해서는 중국 현대미술도 중국 고대 시기부터 문화대혁명을 포함한 사회주의 시기까지의 모든 문화를 아울러 창작의 자양분으로 삼아야 한다고 보는 일종의 자강론, 국가와 민족 전통에 기댄 정체성에서 탈피하여 제3의 초국적인 성격을 갖추어야 한다고 보는 입장에 이르기까지 중국 현대미술을 둘러싼 중국 내부와 외부의 시선 차이가 중요한 문제로 설정되었다.¹⁶⁰⁾

1990년대 중국 미술계의 현대사에 대한 관심 증대도 중국 스스로 중국 현대미술의 정체성을 정립하고자 하는 시도로서의 성격을 갖는다. 세계

159) 이 부분에 있어서는 올리바와 달라고의 반론이 이어졌다. 여기서는 그 진위 여부보다는 중국 미술계의 당시 인식에 초점을 맞추고자 한다.

160) 일부 중국 작가들의 자기 타자화를 비판하는 민족주의적 관점을 대변하는 비평가로는 황허칭(黃河清)을 들 수 있다. 黃河清, 「中國當代藝術審美理想和西方現代主義、后現代主義藝術思潮」筆談討論(56) - “中國當代藝術”是中國制造的西方藝術, 『美術』 no.1(2006), pp. 56-63. 서구 미술 전통에 필적하는 중국 미술 역사 정립의 필요성을 직접 피력한 입장의 예로는 Xu Bing, “Letter About Modern Chinese Art,” 2009 Beijing International Conference on Art Theory and Criticism (Beijing: China Contemporary Art Forum, 2010) 및 Ning Lu, “How Chinese Art Became Contemporary,” 『Artnet 新聞』, 2013.3.11.에서 재인용, 출처 <https://news.artnet.com/art-world/ow-chinese-art-became-contemporary-50469h> 2017.05.27). 초국가적인 새로운 개념을 모색하는 입장으로는 호한루와 가오밍루를 들 수 있다. Gao Minglu and Hou Hanru, “Strategies of survival in the third space: a conversation on the situation of overseas Chinese artists in the 1990s,” Gao Minglu eds., *Inside Out: New Chinese Art*, pp. 183 - 189 참조.

미술계에서 서유럽을 위시한 중국 외부미술계와 중국 미술계의 관점이 대등한 발원권을 얻기 위해서는 중국 현대미술을 평가하는 중국 내부적 기준 마련이 시급한 과제로 대두되었는데, 그 구체적인 방편으로 국제 미술계에서 중국 미술의 위상을 제고할 비평의 전문성 확보, 중국 국내 미술 시장의 성장의 필요성 등이 당면한 과제로 지적되었다. 일찍이 중국 전위 미술계의 대부라고 할 수 있는 비평가 리셴팅이 중국 모던 아트 운동의 실패 원인을 이를 전개시킬 역사적 배경의 부재에서 찾은 바 있고,¹⁶¹⁾ 1990년대 들어서는 보다 젊은 연배의 미술사와 전시 기획자들 사이에서 《중국현대예술연구문헌전(中國現代藝術研究文獻展)》(광저우 및 상하이, 1991-1994)과 《화동사범대학 도서관 전시 (華東大學圖書館展)》(상하이, 1994)과 같이 문헌 자료와 비디오, 슬라이드 상연이 작품과 함께 전시되는 새로운 형식이 시도되었다. 이는 문헌 전시 방식이 작품 전시보다 정부 검열을 상대적으로 피하기 쉽고, 전시성과를 이후 사료로 활용 가능하도록 현재의 미술 활동들을 기록하고자 하는 의식적인 노력이 생겨난 것으로 역사 서술에 대한 관심이 구체적인 활동으로 이어진 것이라 할 수 있다. 가까운 미래에 중국 현대 미술이 중국적 맥락을 배경으로 가치를 인정받기 위해서는 현재의 역사를 규정하는 작업이 필요하고 이와 더불어 중국의 최근 역사를 현재와 연결하여 구조화하는 작업 역시 필요한 미술계의 상황은 그 자체가 문화대혁명에 관한 관점의 변화를 의미하지는 않지만 현재의 미술 활동을 과거와의 연속성 위에서 바라본다는 점에서 ‘문혁철저부정론(文革徹底否定論)’과 같이 과거에 대한 종결적 평가를 주장하는 입장에서 벗어나고자 하는 시도로 정초될 수 있다.¹⁶²⁾

161) 栗憲庭, 「重要的不是藝術」, 『中國美術報』 no.37(1986), pp. 1-4.

162) 이와 같은 작업은 2000년대 이후에 가시화된다. 비평가 및 미술사가들이 전위 개념을 중심으로 19세기 아편전쟁이나 20세기 초 미술과 21세기 현재 중국 미술을 연장선 상에서 역사적으로 기술한 저작들로는 鄒躍進, 『新中國美術史 1949-2000』(長沙: 湖南美術出版社, 2002); 呂澎, 『20世紀中國藝術史』(北京: 北京大學出版社, 2006); Frances Bowles ed., *China onward : the Estella Collection : Chinese contemporary art, 1966-2006* (Humblebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2007); Xiaobing Tang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Wood cut Movement*, (Berkeley: University of California Press, 2008)가 있다.

(4) 중국적 포스트모더니즘의 대두

정치적 민주화, 개인의 자유, 사상적 계몽 등 1980년대 중국 미술가들이 추구했던 근대적 이상이 좌절된 후, 1990년대 초 중국 문예계에서 새롭게 대두된 현상 중 하나는 포스트모더니즘의 부상이다.¹⁶³⁾ 이론으로서의 포스트모더니즘은 1980년대 중반 중국 사상계와 문예계에 폭넓게 소개되었다. 그러나 당시 중국 지식인들은 1980년대 중국이 충분히 현대화되지 못한 상태라고 진단하였기 때문에 포스트모더니즘을 중국과는 다른 역사적 배경에서 나온 서구의 유산으로 이론적인 관심에 입각하여 바라보았다.¹⁶⁴⁾ 프레데릭 제임슨(Fredric Jameson)이 1985년 베이징 대학에서 포스트모더니즘의 주요 이론에 대한 연속 강의를 진행하였으나, 학생들에게 끼친 영향은 크지 않았다. 데리다(Jacques Derrida), 바르트(Roland Barthes), 제임슨 등 대표적인 포스트모더니즘 학자들의 연구도 소개되었으나 이들의 이론적 성과는 포스트모더니즘 이론이 아닌 해체주의, 텍스트 분석, 막시즘 등의 용어로 정의되었다.¹⁶⁵⁾ 이와 같은 양상을 두고 쉬번(徐贲)은 1980년대 중국이 현대화에 몰두하였기 때문에 모더니티를 비판적으로 사고하는 포스트모더니즘 이론조차도 현대화된 서구의 새로운 이론이라는 점에서 모더니즘 이론과 구분 없이 모더니즘과 같이 수용되었다고 해석한다.¹⁶⁶⁾ 85미술운동의 참여 작가들의 포스트모더니즘에 대한 언술도 이와 크게 다르지 않았다. 서구 미술 사조에 열정적인 관심을 가졌던 젊은 미술학도들은 포스트모더니즘을 새로움, 기성 질서의 전복과 같은 폭넓은 개념으로 사용하였다. 일례로, 샤먼다다 활동을 이끌었던 황용

163) 중국에서는 모더니즘을 ‘현대성’으로 번역해온 용례를 이어 포스트모더니즘을 후현대주의(后現代主義)로 번역하지만, 본 논문에서는 포스트모더니즘으로 통일하여 사용하고자 한다.

164) 王岳川·尚水編, 『后現代主義文化与美學』(北京: 北京大學出版社, 1992), p. 43.

165) 伍曉明·孟悅, 「歷史—本文—解釋—杰姆遜的文藝理論」, 『文學評論』no.1(1987), pp. 157-164; 戈華, 「羅蘭·巴特的本文理論」, 『文學評論』no.5(1987), pp. 163-168; 王寧, 「后結構主義与分解批評」, 『文學評論』no.6(1987), pp. 143-150.

166) Ben Xu, “The Cultural Revolution and Modernity: the contradictory political implications of postmodernism in China,” *Journal of Contemporary China* 8:21(1999) p. 249.

핑은 자신의 미술 활동에 대한 선언문 제목을 ‘샤먼다다, 일종의 포스트모더니즘?(廈門達達, 一个后現代?)’(1986)이라고 붙였는데,¹⁶⁷⁾ 1980년대 중국에서 서구의 다양한 ‘모던 아트(Modern Art)’를 수용하는 양상을 다다(Dada), 선(禪), 포스트모더니즘에 비유하였다. 다다와 불교 교리가 서로 상통한다는 점을 역설하면서 황용핑 등이 그들의 활동에서 강조하고자 했던 것은 즉흥성, 우연성, 급진성, 이성 초극과 같은 특징이었고 ‘포스트모더니즘’은 이에 대한 일종의 비유로서만 사용되는데 그쳤을 뿐 당시의 중국 현실을 모더니티나 포스트모더니티와 같은 개념과 연결시켜 파악하려는 시도로까지 나아가지는 않았다. 가오밍루가 밝힌 바와 같이, 서구적 모더니즘 전통이 없는 상태였던 1980년대의 중국 사회에서 모더니즘과 포스트모더니즘 간의 시간적 선후 관계나 철학적 개념의 차이는 고려되지 않았으며 이 점은 포스트모더니즘이 미술 이론과 창작에 있어서 유의미한 영향력을 가지지 못하게 만드는 장애요인이 되었다.¹⁶⁸⁾

그러나 1990년대에 들어서면서 미술계를 포함한 문예계 일반에서 포스트모더니즘은 중국의 현실과 연계되어 새롭게 논의되었다. 『문예연구(文藝研究)』의 1993년 1월호 특집을 그 전환의 계기로 꼽을 수 있는데, 여기에서는 시장경제의 발전 속 중국 포스트모던 현상과 포스트모더니즘의 특징을 다룬 일곱 편의 글이 발표되었다.¹⁶⁹⁾ 이 지면은 중국의 포스트모더니즘의 특징이 무엇인가에 대하여 공론화하는 첫 번째 장이었으며 여기에서 대중 매체, 전 세계적인 포스트모더니즘과의 동시대성, 계몽주의와 현대성, 보편성에 대한 반대, 중국 역사와 정체성의 중요성 등이 논의되었

167) 黃永砮, 「廈門達達, 一个后現代?」, 『廈門1986, 新達達現代藝術展』(廈門: 群衆美術館, 1986) p. 1.

168) Gao Minglu, “Avant-Garde Art in China,” Ales Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism* (Berkely: University of California Press, 2003) p. 247.

169) 王一川, 「當今中國文壇的泛現代文學現象」, 『文藝研究』 no.1(1993), pp. 37-41; 張頤武, 「后現代性與“后新時期」, 『文藝研究』 no.1(1993), pp. 41-43; 王岳川, 「后現代主義文化與價值反思」, 『文藝研究』 no.1(1993), pp. 44-46; 陳曉明, 「中國文化的雙重語境」, 『文藝研究』 no.1(1993), pp. 46-48; 王寧, 「如何看待和考察后現代主義」, 『文藝研究』 no.1(1993), pp. 49-50; 王德勝, 「堅守理性陣地與大眾對話趨向」, 『文藝研究』 no.1(1993), pp. 50-52; 陶東風, 「后現代主義與中國傳統文化」, 『文藝研究』 no.1(1993), pp. 53-55.

다. 여기에서 드러나는 1980년대와 90년대의 가장 큰 차이점은 80년대에 중국 사회가 스스로를 현대성이 결여된 상태로 인식했다면 90년대 초에는 현대가 상당히 진척된 상태가 되었다고 판단한 점이다. 그리고 그 변화를 직접적이고 감각적으로 구체화해주는 증거들로 경제 성장과 대중 매체의 활황 등이 강조되었다.

미술 비평에서도 1990년대 새로 등장한 미술 작업을 도시 문화, 소비 문화와 대중 매체와 같은 사회 현상과 연계시켜 주목하고 이러한 작품 경향을 포스트모더니즘의 반영으로서 의미 부여하려는 시도가 뒤따랐다.¹⁷⁰⁾ 미술대학을 갓 졸업한 젊은 미술가들이 80년대식의 계몽주의적 미술을 거부하고 도시 일상생활을 사실주의적인 양식으로 그려내고자 시도한 신세대 회화(新生代繪畫)를 중국 현대 미술의 새로운 기수의 출현으로 호평하고,¹⁷¹⁾ 맥도날드와 여러 상품 브랜드에 둘러싸인 젊은이들을 그린 작품들에서 ‘만화세대(卡通世代)’라든지 ‘남방(南方)의 소비문화’를 읽어내는 비평,¹⁷²⁾ 90년대의 시장경제에 기반한 새로운 대중문화에 반응한 예술로서 ‘염속예술’을 적극적으로 평가하고자 한 시도¹⁷³⁾의 기저에는 변화된 중국의 현실이 후기자본주의적 성격을 띠고 있다는 전제가 자리한다. 그리고 여기에는 이러한 현실을 반영한 90년대의 미술 작품을 세계의 포스트모던 미술과 동시대성을 띤 성과로 평가하고자 하는 중국 미술계의 욕망이 투사된 것이다.

이와 같이 시장경제의 심화, 대중 매체의 발달, 소비문화 활성화와 같이 경제 성장에 기반한 사회 현상에 주목하여 중국의 포스트모던 징후를 파악하는 입장은 중국에서 포스트모더니즘이 쉽게 ‘탈식민주의(脫植民主義)’

170) Yi Ying, "Criticism on Chinese Experimental art in the 1990s," (2002), Wu Hung and Peggy Wang eds., *Contemporary Chinese Art Primary Documents*, p. 319.

171) 范迪安, 「關於“新生代”藝術展」, 『江蘇畫刊』 no.10(1991), pp. 20 - 22; 范迪安, 「劉小東或赤裸的現實?」, 『江蘇畫刊』 no.1(1992), pp. 7-9.

172) Yang Xiaoyan, "The Cartoon Generation- A Report on the Survival of Consuming Culture in Southern China," *Jiangsu Pictorial* no.7(1997), pp. 14-18. (Yi Ying, 앞의 논문 p.319에서 재인용)

173) 栗憲庭·廖雯, 『中國艷俗藝術-跨世紀彩虹』(湖南美術出版社, 1999); 鄒躍進·万小平, 『艷俗藝術』(長沙市: 湖南美術出版社, 2003).

와 혼용하여 쓰이는 특징을 이해하는 단서가 된다. 『문예연구』에서 포스트모더니즘을 본격적으로 다룬지 약 6개월 후 『두슈(讀書)』(1993년 9월호)에서 에드워드 사이드(Edward W. Said)의 오리엔탈리즘과 문화적 제국주의를 다룬 세 편의 글이 실린 것을 필두로 ‘식민(植民)’은 1990년대 전반의 사상계와 문예계의 최대의 화두가 되었다.¹⁷⁴⁾ 1980년대에는 이론의 차원에 머물렀던 포스트모더니즘이 탈식민주의 논의의 활황 속에서 중국 현실 속으로 진입했다는 쉬변의 지적처럼,¹⁷⁵⁾ 포스트식민주의와 결합한 포스트모더니즘은 단순화하여 이해하자면, 서구적 현대성을 따라잡는데 골몰했던 80년대를 지나 이제 중국 사회도 상당한 수준에서 현대화를 성취했으니 중국이 서구의 주변이 아닌 동등한 지위로 인정되어야 한다는 논리를 기저에 두고 있었다. 이는 서구 중심의 세계모니를 비판하는 탈식민주의 이론과 부합하는 동시에 경제 대국을 꿈꾸는 중국 정부의 정책과도 부합하였다. 그리하여 1990년대 전반 중국에서 포스트모더니즘은 탈식민주의, 민족주의와 뒤엎혀 광범위하게 사용되는 학술용어가 되었다.

포스트모더니즘, 탈식민주의, 민족주의가 혼용될 때 드러나게 되는 모순 중 하나는 현대성을 서구의 산물로 상정하여 서구 패권주의를 비판하지만 정작 스스로 서구식 경제 발전에서 자신감을 갖는다는 점이다. ‘식민(植民)’ 상태로부터의 탈피 방안에 대한 미술계의 각종 대안들은 구체적인 실천의 장에서 이러한 모순들과 마주하게 된다. 이론적으로 포스트모더니즘의 입장에서 중국 내에서의 문화적 획일성에 반대하는 동시에 탈식민주의의 입장에서 외국의 문화적 식민주의도 비판하는 미술인이 실제 현실에서 마주치는 딜레마를 미술사가 저우웨이진은 “우리는 중국적인 예술 형식과 작품을 만들고자 하며 가능한 서구 문화의 영향을 덜 받아서 우리의 정체성을 증명하고자 한다. 한편 물질적인 풍요라는 측면에서 우리는 중국이 선진국들과 동등하게 되길 바라며, 이러한 요구 때문에 서구 문명과 문화에서 기원한 현대화의 요소들을 받아들이게 된다”¹⁷⁶⁾고 주장한 바 있

174) 王一川·張法·陶東風·張榮翼·孫津, 「邊緣·中心·東方·西方」, 『讀書』 no.1(1994), pp. 146-152.

175) Ben Xu, 앞의 글, p. 253.

다. ‘중국의 현실 자체가 서구화 되어간다면 중국의 현실을 반영함으로써 서구와는 차별화되는 예술을 추구하는 것이 가능한가’라는 질문은 현대성을 서구 문화의 이식으로 단순화 시킬 때 발생하는 문제를 단적으로 보여 준다.

이는 곧 중국의 포스트모더니즘 혹은 탈식민주의 논의에서 현대성이라는 개념을 중국의 역사 및 현실 속에서 고찰해야 할 필요성을 방증하는 것이기도 하다. 1990년대 후반 사상계에서는 이에 대한 비판적 논의가 있어 왔는데, 일례로 왕후이는 서구의 현대성이 중국에 이식되었고 중국 사회가 이에 영향 받은 부분과는 별개로 서구의 현대성과는 다른 중국적 현대성이 존재해 왔음을 주장하였다. 쉬번과 타오둥핑, 류강 등은 중국에 대한 서구의 패권처럼 중국 내 중심 권력이 주변에 가하는 억압의 문제 역시 다루어져야 함을 역설하였다.¹⁷⁷⁾ 특히 쉬번과 귀지엔은 중국 사회의 현대성을 파악하는 데에 있어서 문화대혁명에 대한 이해가 필수적임을 지적하였다. 서구 현대성과의 유사점과 차이점을 모두 가지고 있는 중국 특유의 현대성이 문화대혁명을 통해 드러났으며 이 점을 분명히 정의내리고 나서야 중국의 현대성에 대한 극복이나 부정 문제가 토론될 수 있다는 것이다.¹⁷⁸⁾

논문에서 앞서 살펴보았듯이 1990년대 초 세계 미술계에 진출한 중국 미술계는 세계 미술과의 동시대성을 획득하는 동시에 서구 미술계의 식민주의적 잣대에서 벗어나야 한다는 이중의 과제를 안고 있었다. 그리고 문화대혁명처럼 중국 특유의 역사적 사건과 관련된 모티브는 서구의 오리엔탈리즘을 자극하는 유인이 될 수 있다는 점을 들어 이것의 지나친 사용을 경계하는 분위기가 미술계 일각에서 형성되고 있었다. 그러나 세계화가 가져온 새로운 사회 현상, 새로운 미술 양식, 매체 등을 즉각적으로 작품에 반영하는 방식은 서구 추주의 근대화 방식에 다를 아니다.¹⁷⁹⁾ 같은 시

176) 劉曉路 · 鄒躍進 · 王端廷, 「中國美術中的文化植民問題 三人談」, 『美術觀察』 no.12(1996), pp. 8-10.

177) Guo Jian, "Resisting Modernity in Contemporary China: The Cultural Revolution and Postmodernism," *Modern China* 25:3(1999), p. 361.

178) Ben Xu, 앞의 글, p.241, 258. Guo Jian, 앞의 글, pp. 366-367.

기 진행된 포스트모더니즘에 관한 논의들은 문화대혁명 모티브가 ‘중국성’과 ‘현대성’이라는 두 이슈의 교집합으로 기능할 수 있는 가능성을 시사하는 것이었다. 요컨대 1990년대 중국 미술계에 있어서 문화대혁명은 민족주의적 심리에서부터 서구적 현대화에 따른 소비주의 문화, 중국적인 현대성에 이르기까지 서로 다른 각도에서 활용 가능성이 다양하게 열려있는 모티브였다. 이러한 점이 정치적 팝과 염속예술처럼 문화대혁명 시기의 시각 이미지를 전면에 드러내는 경우뿐만 아니라 보다 개념화된 작품에서 비유적 의의로서도 문화대혁명 모티브가 1990년대 이후의 중국 현대 미술에 광범위하게 채택될 수 있었던 배경이 되었던 것으로 볼 수 있다.

이상에서 살펴 본 바, 1990년대 중국이 세계 자본주의 체제에 통합되면서 사회 전반에 걸쳐 대중문화의 확산, 소비주의의 만연, 지식인의 사상적 분화 등 많은 변화가 일어났다. 이와 함께 문화대혁명에 대한 입장 역시 다양한 계층에서 지지, 망각, 비판, 선택적 평가 등으로 다양하게 분화되었다. 이러한 사회적 변화가 문화 영역에서 관방 서사와 궤를 달리하는 다른 방식으로 그 시기를 재현하는 작품들이 등장하게 되는 배경이 되었다. 본고의 4장부터 6장까지 분석한 그러한 시도들은 지성과 예술을 매개로 개혁 개방 시기에 현실 인식을 새롭게 하고 이를 토대로 하여 한편으로는 문화대혁명 시기의 부정적 영향을 극복하고 다른 한편으로는 그 시기와 연관된 가치를 찾아내어 개인의 진정한 자유와 안녕을 추구하고자 하는 노력으로 보아야 할 것이다.

179) 세계화 이후의 새로운 현실을 담아내려는 표피적인 시도가 포스트모더니즘으로 포장되는 위험성에 대해서 가오밍루, 『장벽을 넘어서: 중국현대미술사』, p. 243. 최근 들어서 1980년대 이후 중국 미술계가 서구의 포스트모더니즘 미술을 수용한 배경과 구체적인 양상에 대한 연구가 발표되고 있다. 劉海平, 『德國新表現主義의產生及其對中國的影響』, 美術學 博士學位 論文, 中央美術學院, 2012.

IV. 문화대혁명에 대한 지식인의 자기반성

논문의 2장에서 상흔미술을 통해 살펴보았듯이 지식인을 시대의 희생자로 그리는 것은 문화대혁명을 전체주의적 정치 혼란기로 규정했던 신시기 문화대혁명관의 주요한 표현 방식 중 하나였다. 1980년대 향토사실주의회화와 실험미술 작품에서 간취되는 미술가의 엘리트적 자의식도 문화대혁명을 지식인들이 박해받은 암흑의 시기로 상정하는 관점과 상응하는 것이었다. 이 장에서는 이러한 신시기 문화대혁명관에 내포된 비극적 영웅주의에서 벗어나 새로운 방식으로 지식인의 자기 정체성을 탐구하는 미술작업에 주목하고자 한다. 특히 리산(李山)과 양푸둥(楊福東)의 작품을 통해 문화대혁명이 어떻게 재해석되는가를 살펴보겠다.

1989년 천안문 사태 및 이후 소비주의 문화의 흥기를 겪으면서 1990년대 중국 사회에서는 지식인의 사회적 영향력이 감소하고 지식계 내부에서도 1980년대식의 영웅주의가 소멸했음은 주지의 사실이다.¹⁸⁰⁾ 미술계에서도 허무, 혼란, 자조 등의 감정을 표출하는 인물화가 하나의 흐름을 형성하며 지식인의 무기력한 상황을 반영하였다. ‘냉소적 사실주의(玩世現實主義)’라고 명명된 이러한 작품들 중에는 천안문 광장이나 마오쩌둥 초상화 등 문화대혁명 시기를 지시하는 소재가 등장하고 이에 대한 비판적 시각을 담고 있는 경우가 적지 않다. 그렇지만 그 비판적 시각 자체가 신시기 문화대혁명관과 차별화된다고 보기는 힘들다. 평론가 리셴팅은 냉소적 사실주의 작가들이 스스로를 마치 한량인 양 내세운 이면에는 ‘다시는 예전처럼 어떠한 교조적 논리에도 속지 않겠다’는 다짐이 자리한다고 보았다.¹⁸¹⁾ 이는 문화대혁명 시기의 마오쩌둥 사상, 1980년대의 이상주의,

180) Zhang Xudong, “The making of the Post-Tiananmen Intellectual Field: A Critical Overview,” Zhang Xudong ed., *Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China*, (Durham: Duke University Press, 2001), pp. 1-7.

181) 栗憲庭, 「后’89藝術中的無聊感和解構意識」, 『重要的不是藝術』, 南京: 江蘇美術出版社, 2000, pp. 294-295. 홀파옴표 안의 말은 미술가 광리쥔(方力鈞, b.1963-)의 발언으로 리셴팅이 인용하였다.

천안문 사태 이후 다시 강화된 관방의 사상 검열을 막론한 일체의 독단성에 대한 작가들의 비판적 시각을 지적한 것이다. 마오쩌둥 사상을 신성시, 절대시 해온 데에 대한 비판은 싱싱화회 이래로 1980년대 실험 미술가들이 공유해온 바이다. 그러므로 1990년대 전반 붐을 이룬 냉소적 사실주의 회화의 비판적 인식은 문화대혁명 시기의 마오쩌둥 사상보다는 1980년대 미술가들이 품었던 이상주의와 영웅주의, 그리고 이러한 이상주의와 영웅주의를 좌절시킨 90년대의 암울한 현실에 집중되어 있었다.¹⁸²⁾

이상에서와 같이 1990년대 전반 미술계의 지식인상에서 1980년대와 일변한 새로운 시대 상황이 강조되었음을 고려할 때, 같은 시기에 문화대혁명 당시 자신의 상황을 형상화한 리샨의 작업은 매우 이례적인 경우라 할 수 있다. 뿐만 아니라 리샨의 작업은 전형적인 홍위병 세대에 속하는 동년배 미술가들이 문화대혁명에 참여했던 자신을 정당화하는 작업을 제작, 발표했던 1980년대 전반의 움직임과도 별개 되는 것이었다. 따라서 1990년을 전후하여 시작된 리샨의 자전적 회화는 한 미술가가 문화대혁명 시기에 겪은 정체성의 혼란에 대해 오랜 고뇌를 거친 개인적이고 독자적인 산물이라 할 수 있다. 그런데 문화대혁명 당시의 자신을 시대 권력의 공범자로 형상화한 그의 작업은 개인적인 회고에만 머무르지 않고 있다. 그는 나아가 문화대혁명의 주체를 소수의 잘못된 정치 지도자로 국한하고 나머지 중국인들에게 면죄부를 주었던 신시기 문화대혁명관을 전면적으로 전복시키는 관점을 내포한다. 이러한 점에서 리샨은 중국 현대 미술에 나타난 문화대혁명의 재해석을 논할 때 반드시 살펴보아야 하는 작가로 평가할 수 있다.

한편, 전통적인 개념의 지식인 집단이 와해된 현대 중국 사회에서 문화대혁명 시기를 되돌아보는 작업은 독특한 시의성을 가진다. 사회 주변부로 밀려난 지식인의 무기력한 상황에 대하여 비교 가능한 최근의 역사적 사례가 바로 문화대혁명이기 때문이다. 이 장에서 다루는 또 한 명의

182) Li Xianting, "Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art," *China's New Art, Post-1989* (Hong Kong: Hanart TZ Gallery, 1993), p. XX..

미술가인 양푸둥은 문화대혁명 시기 지식인의 상황을 오늘날 성찰해야 하는 필요성과 의의를 가장 잘 보여주는 작가이다. 이후 작업을 통해 살펴 보겠지만 그의 대표작인 <죽림칠현(竹林七賢)>은 문화대혁명 시기에 지향된 지식청년 모델을 통해 현재의 중국 사회를 비추어 보는 독특하고 탁월한 시도로서, 그 과정에서 문화대혁명 시기와 현재 모두에 대한 인식의 지평을 넓힌다. 양푸둥의 이러한 성과는 혁명에 대한 직접적인 체험이 없는 세대가 개인적 기억과 그에 대한 주관적인 반응을 배제하고 문화대혁명 시기를 바라봄으로써 과거 문화대혁명관에서 벗어나 새로운 해석을 낳는 데에로 나아갈 수 있는 가능성을 보여준다는 점에서 주목할 필요가 있다.

1. 리산(李山, 1942-)

1942년 헤이룽지양성(黑龍江省)에서 출생한 리산은 20대 후반부터 30대 후반까지의 시절을 문화대혁명이라는 정치 사회적 격변 속에서 보냈다. 문화대혁명 종결 후 비슷한 연배의 상흔 미술가와 향토사실주의 화가들이 적극적으로 문화대혁명을 작업의 주제로 삼은 데 반해, 리산은 소품의 풍경화와 정물화, 추상 및 반추상 회화, 설치 작품과 퍼포먼스 등 다양한 소재와 형식의 작품을 제작했다.¹⁸³⁾ 그리고 문화대혁명을 사실주의 화풍으로 재현하는 학원과 미술 열풍이 사그라진 1989년에 마오쩌둥을 소재로 한 <연지(胭脂)> 연작을 시작했다. 이에 대해 리산은 자신은 1980년대 말이 되어서야 비로소 문화대혁명 시기를 거리를 두고 바라볼 수 있게 되었으며, 1989년부터 시작한 <연지>를 통해 자신의 개인사를 다루었다고 밝힌 바 있다.¹⁸⁴⁾ 논문의 2장에서 살펴보았듯이 1980년대 중국에서 문화대혁명은 당국의 공식적인 입장에 근거하여 평가되어졌고 학원과 미술뿐만 아니라 아방가르드 미술에서도 문화대혁명에 대한 해석은 당국의 공식적

183) 연지 연작 이전의 리산 작품에 관해서는 李山, 『李山: 通往 胭脂帝國 1976-1992 作品』(香港: 藝倡畫廊, 1994) 참고.

184) Karen Smith, *Nine Lives: The Birth of Avant-garde Art in New China*, p. 223.

인 입장과 다르지 않았다. 관방 서사를 지지하는 이러한 집단적인 움직임이 일단락 된 시점에, 개인의 역사로서 문화대혁명 시기에 접근하고자 한 리산의 결정은 그의 <연지>에서 그려지는 문화대혁명이 관방 서사 및 1980년대 미술과 차별화 될 것임을 예견케 한다.

연지 연작은 1993년 홍콩에서 열린 《1989년 이후 중국 신미술(后89中国新艺术)》展 이후 1990년대에 열린 많은 전시에서 정치 팝으로 분류되었고, 마오쩌둥을 비판하고 회화화한 작품들과 함께 정치적 해석을 중심으로 설명되어져 왔다.¹⁸⁵⁾ 한편, <연지>에 등장하는 마오쩌둥을 연상시키는 인물이 성적 정체성이 모호하게 묘사되어 미술계에 매우 큰 충격을 주었음에도 불구하고¹⁸⁶⁾ 이 부분은 중국 미술계의 관습 상 활발히 다루어지지 않았다. 아래에서는 먼저 리산의 문화대혁명 시기의 개인적 경험을 살펴보고, 리산 회화에서 큰 부분을 차지하는 성적인 함의에 주목하여 마오이즘에 대한 복종을 초월하는 방법으로서 <연지> 연작에 나타난 통속성을 살펴보고자 한다.

(1) 문화대혁명의 기억: 자기 검열과 공적 가면의 시대

리산은 문화대혁명 시기에 상하이 연극 학원을 졸업하고 이후 잠시 충칭 공장에서 일하다가 다시 상하이 연극 학원으로 돌아와 교원으로 일했다. 당시를 회고한 여러 인터뷰에서 리산은 개인 양식을 발전시킬 수 없었던 예술적 제약, 전통적인 가치관을 부정하는 데에 따른 괴로움 등을 토로한 바 있다.¹⁸⁷⁾ 헤이룽지양성 출신인 리산은 통역가가 되는 길을 마

185) 呂澎, 『中國當代藝術史』(長沙: 湖南美術出版社, 2000), p. 140. 呂澎, 『20世紀中國美術史』(北京: 北京大學出版社, 2006), p. 949. Yan Shanchun, "The Image of Mao Zedong and Contemporary Chinese Art," Jiang Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, p. 55.

186) Karen Smith, 앞의 책, pp. 241-242.

187) 翁子健, 「李山訪談」, Asia Art Archive 未來的材料記錄 1980-1990 中國當代藝術 section, 2009.03.04. 출처 http://www.china1980s.org/global/liquidplayer.aspx?url=../files/interview/li-shanenglish_201104041801249497.flv. 2016.05.22.; 劉淳, 「李山訪談錄: 繪畫就是尋找自己內心真實的過程」, 『藝術中國』, 2010.05.19. 출처 http://art.china.cn/Blog/2010-05/19/content_3519091_2.htm, 2016.05.22; Heather Russell, "Q & A with Chinese Contemporary Artist Li Shan,"

다하고 문화대혁명이 시작되기 2년 전 상하이로 와서 본격적으로 미술가로서의 꿈을 키웠다. 이는 리샨의 표현을 따르자면 ‘이젤을 들고 야외로 나가 자연을 그리는 것이 자유롭고 행복’한 자신의 마음을 따른 것이었다.¹⁸⁸⁾ 상하이에서 리샨은 19세기 이래 전개되어 온 모더니즘 미술 조류를 접하고 상하이 근대 모더니즘 대가에 대한 존경심을 품게 되었고 나름의 미술가상을 구축하였다고 한다. 그는 상하이 연극 학원에 막 입학한 1964년 경 자신의 그림이 표현주의 회화와 매우 가까웠다고 회고하는데, 1960년대 후반부터 1970년대에 그가 그린 소품의 채색 풍경화는 단순한 구성의 하늘, 땅, 나무, 동물들이 평화로운 분위기에서 고개, 루소 등의 영향이 보이고 야생의 자연과 자유로움을 선호하는 그의 취향을 엿볼 수 있다.¹⁸⁹⁾ 리샨의 이러한 개인적인 성향은 사회주의 리얼리즘을 중심으로 하는 학원 커리큘럼과 일치되지는 않았지만 커리큘럼 상의 리얼리즘 회화 수업을 내용적인 측면보다는 기법 중심으로 연마함으로써 입학 후 문화대혁명이 본격화되기 전까지 약 2년 동안 흥미롭게 학업을 이어나갔다.

그러나 1966년 문화대혁명이 본격적으로 진행되면서 미술 작업에 있어서 리샨이 존중해온 기존의 가치들과 개인적인 기호는 비판과 배척의 대상이 되었다. 영광스러운 혁명 역사를 기리는 작업을 제외한 다른 미술 활동들이 비판받음에 따라 리샨은 상하이 모더니즘 대가들의 작업을 포함해서 자연을 소재로 한 자신의 풍경화 작업 등을 공개적으로 비판해야 했으며, 이를 선호했던 과거 자신의 소위 부르주아적 취향을 폐기할 것을 선언해야 했다.¹⁹⁰⁾ 즉, 리샨은 미술가를 꿈꾸었던 유년시절의 꿈을 마음속에 감추고 대외적으로는 다른 모습으로 사는 길을 선택했다. 문화대혁명이 진행되는 동안 리샨은 자신의 창작 충동을 억누르고 혁명 미술의 규칙에 맞춰 지시받은 활동을 수행했는데 이는 주위의 예술가를 포함한 지식인이 심하게 비판받고 처벌받는 것을 지켜본 결과였다. 당시 우한(吳晗)

Artnet News, 2013.07.26. 출처 <https://news.artnet.com/art-world/q-and-a-with-chinese-contemporary-artist-li-shan-49340>, 2016.05.22.

188) Karen Smith, 앞의 책, p. 230.

189) Karen Smith, 앞의 책, p. 231.

190) 翁子健 앞의 인터뷰 중.

덩추오(鄧拓), 라오모샤(廖沫沙)같은 지식인이 투옥되고 상하이 연극 학원, 중앙 연극 학원, 저지앙 미술 학원 등 주요 예술 학원 출신의 많은 학생들이 사회의 ‘흑색 분자’로 간주되어 공개 비판 등 처벌을 받았다.¹⁹¹⁾ 이를 지켜본 리산은 예술가가 됨으로써 감내해야 하는 위험을 절감하고 직업을 바꾸려는 시도를 했다. 그는 예술 작품이 아닌 산업 용품을 만드는 일자리를 찾아 지인에게 충칭 병기창에서의 일자리를 주선해 줄 것을 부탁하였고 모교 교원으로 부임하기 전까지 관련 일을 하기도 했다.

1973년 상하이 연극 학원에서 교원으로 일할 것을 제안받은 리산은 당이 지시한 바에 따라 사회주의 리얼리즘 양식과 혁명 오페라에 필요한 무대 장치 제작 임무를 담당하게 되었다. 당시 연극은 효과적인 혁명 수단으로 인정받았는데 장칭이 제작한 모범극의 상당수가 상하이에서 제작되었고 상하이 연극 학원의 교원과 학생들은 이 모범극 제작에 헌신할 것을 요구받았다. 리산은 이러한 임무를 수행하면서도 자신의 회화 성향도 유지하고자 했으나 이는 사회적인 낙인과 신변의 위험을 동반하는 것이었다. 일례로, 농민 미술을 배우러 간다는 핑계를 대고 기관의 감시의 눈을 피해 몰래 간 교외 풍경 스케치 여행에서 한번은 시골 아이들이 리산의 그림이 당에 충성하는 그림이 아니라는 것을 알아채고 고발하려 하자 신분을 밝히지 않은 채 겨우 도망쳐 돌아와야 했다.¹⁹²⁾ 이후로는 교외 스케치 여행도 여의치 않게 되었고 문화대혁명이 진행되는 내내 리산은 자신의 내적 열망을 금기시하는 자기 검열의 시기를 보냈다.

(2) 권력 공모자의 자기 고백: <연지(臙脂)> 연작

1970년대 후반 문화대혁명이 끝나고 자유롭게 개인 양식을 전개시킬 수 있는 상황이 되자 리산은 문화대혁명 이전 자신이 추구하고 있었던 주제와 양식으로 되돌아갔다. 1976년부터 시작한 <원초(初始)> 연작은 그의

191) Heather Russell 앞의 인터뷰 중.

192) Karen Smith, 앞의 책, p. 234.

고향 풍광과 지안권 지역의 고대 암벽화에서 영감을 받아 그린 상상의 풍경화이다.¹⁹³⁾(도23) 깊은 숲 속을 배경으로 말, 원시 부족민 같은 인물, 토tem 이미지 등을 그린 이 연작은 표현주의적 풍경화를 즐겨 그렸던 그의 초기 작업의 연장선상에 위치한다. <원초> 작업을 전개하면서 리산은 동양 미학의 생명관에도 깊은 관심을 가졌는데¹⁹⁴⁾, 이를 통해 그가 개혁 개방을 외치는 사회 정치적 운동과 슬로건보다는 자신을 줄곧 매혹시켜온 주제인 원초적 상태와 기원에 몰두하고자 했음을 알 수 있다. 생명력에 대한 표현은 <원초> 연작보다 조금 후에 시작한 <확장(擴延)> 연작에서 배아를 연상시키는 원형으로 추상화되었다.¹⁹⁵⁾(도24) <확장>은 무채색조의 유기적 형태들로 구성된 추상 회화로 상하이 미술계의 모더니즘 유산과 맞닿는다. 리산은 상하이의 모더니즘 회화를 경험한 지 얼마 안되어 문화대혁명 시기를 맞이하였는데, <확장> 연작은 문화대혁명으로 인해 강제적으로 중단되었던 추상 미술에 대한 탐구를 본격적으로 시작한 것이라고도 할 수 있다. 1970년대 말부터 상하이 미술계에서는 순수 추상이 하나의 유파를 이루며 성행했는데, 무채색, 타원, 직사각형을 기본으로 이를 반복 변형한 확장 연작은 색채와 형태의 환원성이 두드러졌던 당시 상하이 추상 회화의 특징과도 상통한다. 그러나 이 5-6년의 실험 끝에 리산은 이러한 순수 추상이 서양 미술이론이나 중국의 전통 사상으로 쉽게 수렴되어 버리고 개인 내면의 영감과 거리가 있다고 판단하게 되었다.¹⁹⁶⁾

리산의 <연지> 연작이 이 시점에 시작되었다는 사실은 이 연작이 개인의 내적 핵심을 추구하는 또 다른 시도라는 점을 말해준다. <원초>와 <확장>이 인간의 내적인 순수성 내지 기원을 자연과 유기적 형태에 대입하여 추구하려는 시도였다면, <연지> 연작에서는 개인 내면의 반대급부

193) 吳亮, 「通往胭脂帝國之路」, 李山, 『李山: 通往‘胭脂帝國’之路: 1976-1992 作品』, pp. 10-11.

194) 吳亮, 앞의 글, p.15. Gao Minglu, "From elite to small Man: The Many Faces of a Transitional Avant-Garde in Mainland China," Gao Minglu ed., *Inside Out: New Chinese Art*, 1998, p. 153.

195) 劉淳, 앞의 인터뷰 중.

196) Julia F. Andrews, "Black Cat and White Cat: Chinese Art and the Politics of Deng Xiaoping," *Word and Meaning: Six contemporary Chinese Artists* (Buffalo: University at Buffalo Art Gallery, 2000), pp. 19-29.

로서 위장된 공적 자아를 설정하고 이 둘 간의 관계를 드러내는 방식을 취했다. 이는 문화대혁명 시기에 특정한 공적 얼굴을 하도록 내몰리게 되면서 내면의 심한 모순을 겪게 되고 내적 진정성을 절실하게 갈망했던 경험의 반영된 것이다.

대외적으로 요청되는 자아 표현과 개인의 내적 열망 간의 갈등을 일으키는 원인은 <연지> 연작에서 화면을 장악하는 강력한 힘의 존재로 상징되었다. 이 존재는 <연지 A B C>(도25)에서 긴장한 남성 이미지로 나타나는데, 이 인물은 강함을 상징하는 생식기를 내세우며 화면을 압도한다. 자신의 몸의 일부처럼 된 연지꽃을 휘두르는 남성에게서 부끄러움이나 거리낌은 전혀 찾아볼 수 없다. 이 화면이 연지 제국이라면 그 제국의 주인은 바로 이 과장된 남성성의 인물로서 절대 권력을 의인화한 것으로 볼 수 있다. 1989년부터 약 3년에 걸쳐 제작한 이 작품은 소위 권력이 약자에게 가하는 힘을 성적인 관계를 빌어서 전달하고자 하는 작가의 의도를 가장 직접적으로 표출한 작품이다. 노골적으로 성적인 소재를 다룬 이 작품에 대하여 리산은 이례적으로 자신의 의도를 글로 밝혔다.

(...)내 동기는 도착 행위와 권력 사이에 존재하는 균형이다. 이것이 연지 연작 뒤에 있는 논리, 이성이다. 권력은 그 힘을 휘두를 대상이 있어야만 한다(...)그들은 그것을 파괴하지 않는다. 왜냐하면 타겟이 없는 힘은 그 힘을 증명할 방법이 없으니까. 따라서 대상은 권력의 손안에서 노리개가 된다.¹⁹⁷⁾

<연지 B>에서 단단한 근육질의 남성 토르소는 부풀어 오른 성기를 쥐고 자랑스럽게 남성성을 찬미하고 있다. 대단히 긴 성기는 뱀같은 페니스들로 연결되고 다시 둘로 갈라져 분홍색과 흰색의 꽃잎 모양으로 끝난다. 흰색 꽃잎 모양은 뽀족한 톱날처럼 공격성을 띄고 있다. 철저하게 남성성이 지배하는 상황에서 그 힘의 대상이라고 할 수 있는 연지꽃은 말 그대로 남성의 손 안에 있으며 이 인물의 파워를 시각화해주는 요소로 기능한다.

<연지 B>에서의 인물이 절대적인 권력체로 그려졌다면 <연지 A>의

197) Karen Smith, 앞의 책, p. 250.

인물은 권력을 휘두르면서 동시에 다시 그 힘에 잡아먹히는 상반된 상황에 놓여 있다. 열린 바지 지퍼 사이로 대형 연지꽃들이 분사되는 것은 두 작품이 유사하지만 <연지 A>에서의 인물은 이를 과시하기 보다는 꽃 사이로 자신의 머리를 파묻고 있다. 이는 톱니 모양의 꽃잎 더미에 인간 두상이 잡혀 있는 것으로도 보여서 쾌락을 만끽하는 자기 도취보다는 감당할 수 없는 힘에 잡아먹히는 듯한 분위기를 풍긴다. <연지 B>의 인물상이 토르소로 그려져서 알레고리적인 성격을 띠는 데 반해 <연지 A>에 등장한 인물상은 1990년대 초 당시 중국의 젊은 남성이 흔히 걸치는 일상복과 두발을 하고 있어서 권력의 얼굴을 하게 된 한 개인의 곤란한 상황을 암시하는 듯하다.

마지막으로 <연지 C>에서는 다른 두 작품에서와는 달리 남성성이 수그러들고 연지꽃이 활짝 핀 장면이 연출된다. 얼굴을 마주하고 선 나체의 두 남자 중 왼쪽의 살찐 남자는 윗배만 볼록한 특유의 체형으로 인해서 마오쩌둥을 연상시킨다. 리샨이 연지 연작 전반에 걸쳐서 통통한 체형의 중년 마오쩌둥 이미지와 20대의 젊은 자신의 모습을 반복적으로 사용했기 때문에 왼쪽의 인물상을 마오쩌둥으로 상정한다면 상대적으로 오른쪽의 젊은 인물은 리샨으로 추정하게 된다. 젊은 인물의 얇은 윗입술 모양과 호리호리한 체격은 <마오와 나 1>(도26)에서 그려진 리샨 자신의 이미지와 비슷하여 이러한 추정을 뒷받침한다. 이 젊은이의 상은 마주보는 인물상과 거울 포즈를 취하고는 있지만 동시에 그와는 다르게 성기가 보이지 않는다. 이는 <연지 A>와 <연지 B>의 인물상이 성기에서 피어난 연지꽃과의 힘의 우위에서 차이가 남을 보여주었듯이, 이 젊은 인물상은 권력자와 같은 포즈를 취하지만 그 권력의 힘이 자신에게는 있지 않은 중간자적인 존재임을 암시한다. 마오쩌둥을 연상시키는 이미지가 힘을 잃었을 때 그 힘에 휘둘렸던 연지꽃은 가장 꽃다운 모습으로 활짝 피었으나 젊은이의 이미지는 여전히 상대방의 포즈를 따라하는 모습이다. 이것이 어느 정도 리샨 자신과 동일시 한 이미지라면 이는 권력에 공모한 나약한 존재였던 자신의 모습의 형상화로도 볼 수 있겠다.

1994년에 제작한 별 형상의 작품 <연지>(도27) 역시 외부의 힘에 적극적인 대항을 하지 못하는 중간자적인 입장에 대한 비유로 읽을 수 있다. 이 작품에서 리샨은 중화인민공화국 국기의 문양과 같은 꼭지점 5개의 별을 그렸는데, 그 윤곽은 변함이 없지만 내부의 색과 음영이 각기 다른 10 개의 이미지가 있다. 이는 별의 내부에서 변태의 움직임을 시간에 따라 포착한 듯 일어나는 듯 보인다. 그러나 별이 그 안에서 아무리 자신을 재형상화해도, 그 별은 자신의 경계선을 넘지 못한다.¹⁹⁸⁾ 이 역시 경계선을 부수거나 뛰어넘지 못하는 내부인으로서 결국 그 경계선이 그리는 모양을 채워넣는 역할을 하게 되는 개인, 나아가 자신의 모습으로 읽을 수 있다.

젊은 시기를 문화대혁명이라는 격변기 속에서 숨죽여 살아온 세대의 일원으로서, 리샨 역시 자신의 힘으로 어쩔 수 없는 한계가 있었다는 점에서 상흔 미술가들과 같은 경험을 공유하고 있다. 하지만 상흔 미술가들이 자신들을 시대의 피해자로서 묘사한 반면, 리샨은 권력이 주입하는 가치를 재생산한 자신의 모습을 드러낸다. 따라서 리샨은 어쩔 수 없었음을 강조하여 이를 정당화하기 보다는 결과적으로 권력의 지시에 따랐던 자신의 모습을 드러내어 시대 권력과 공모의 관계를 맺었음을 고백한다. 이러한 자기 삶에 대한 반성의 태도가 자신들을 불합리한 시대의 희생양으로 그려낸 동년배의 상흔미술가들과 리샨이 차별화되는 지점이다.

리샨이 <연지> 연작을 시작한 1990년을 전후하여 문화대혁명 시기 홍위병을 재현한 다른 작가로는 장샤오강(張曉剛)이 있다. 여러 연구자들이 공통적으로 지적한대로 장샤오강이 그린 홍위병의 몰개성인 얼굴과 무표정함은 문화대혁명 시기의 인간성 상실에 대한 작가의 비판적 시각을 반영한 측면이 없지 않다.(도28, 29) 그러나 장샤오강의 홍위병 소재 작품이 가족 사진을 주제로 한 연작의 일환이라는 사실에 주목해서 볼 때, 홍위병을 포함하여 그의 <대가족(大家族)> 연작의 등장인물의 무표정함은 외부에 의해 표정을 빼앗겨서가 아니라 사적인 영역을 드러내고 싶지 않은

198) Karen Smith, 앞의 책, p. 259.

심리의 발현이기도 하다.¹⁹⁹⁾ 장샤오강 가족은 문화대혁명 시기에 부모가 각각 모두 재교육 대상으로 지정되어 삼형제만 집에 남아 생존해야 했던 힘든 시간을 보냈다. 또한 마을에서 공공연한 비밀이었던 어머니의 정신 질환 증상은 가족들에게는 안타까우면서도 외부적으로는 숨기고 싶은 약점이기도 하였다. 작품 속 인물들의 서로 닮은 창백한 외모, 그들 사이를 연결하는 빨간 선은 가족 간의 친밀함과 동시에 유전적으로 서로 공유하는 드러내고 싶지 않은 비밀의 존재를 암시한다. 이렇게 작가의 가족사와 밀접하게 연관된 요소는 세 명의 홍위병을 그린 작품에도 동일하게 적용되었는데 이는 혁명 동지들 사이에도 그들이 공유하는 자랑스럽지 않은 무언가가 있음을 암시하는 것이다.

이와 같이 장샤오강이 재현한 홍위병 이미지는 문화대혁명 시기 홍위병 활동이 몇몇하지 못한 일이었음을 전제하고 있고 생기 없는 얼굴은 1980년대 상흔 미술가들이 자기 합리화를 위해 형상화한 혁명 열정에 가득한 영웅적인 면모를 부정한다. 이러한 점은 리샨의 <연지> 연작과 공통적이라 할 수 있다. 그러나 장샤오강은 사진 속 인물들의 사연을 굳이 드러내지 않는 편을 택한다. 그 사연이 자신의 가족에게는 유전되는 질병이고 혁명 시절을 함께 한 옛 동지들의 사연은 혁명 시기의 행동 중 숨기고 싶은 무엇일 것이다. <대가족> 연작에 드러난 장샤오강의 문화대혁명에 대한 입장은 질병의 유전자가 자신의 딸에게 이어지지 않기를 조용히 바라듯이 문화대혁명 시기 홍위병의 광기도 과거에 묻고 미래에는 다시 일어나지 않기를 바라며 비교적 소극적인 입장이라고 할 수 있다. 이에 비해 리샨의 <연지> 연작은 그 몇몇하지 못했던 일에 대한 구체적인 고백이다.

리샨은 <연지> 연작에서 이러한 자기 고백과 함께 권력 및 사회적 압력에서 벗어나는 활로를 모색한다. 앞서 살펴보았듯이 리샨은 문화대혁명 시기 예술가로서의 자신의 안전과 지위를 유지하기 위해서 외부 세계의

199) 장샤오강 자신도 전통 가족 초상 사진의 특징을 개인적인 비밀을 뒤로 하고 장식적 감정을 표준화된 형태라고 파악했다. 栗憲庭, 「中國當代藝術的宿營式藝術家-張曉剛和他的宿營式中國人的肖像」, 『東方藝術』 23期(2006), pp. 137-141.

가치들을 받아들이고 고정된 역할을 수행해야 했다. 아래에서는 리산이 한편으로는 외부 권위와 힘을 상징하는 이미지를 통속화하고, 다른 한편으로는 사회 비주류에 속하는 존재의 가치에 주목함으로써 위선적인 정체성으로부터 벗어나는 가능성을 모색했음을 살펴보겠다.

이 연작의 초기 작품은 그에게 외부에서 주어진 절대적인 권위였던 존재를 변형시키는 것으로 시작한다. 연지 연작의 첫 작품인 <연지 1(胭脂之一)>(도30)에서 리산은 모나리자를 등장시켰다. 모나리자는 리산이 청소년기 가장 숭앙했던 외부 세계 지식의 상징이기도 한데²⁰⁰⁾, 리산은 화면 전체를 조야하고 통속적인 이미지들로 꾸몄다. 먼저, 아크릴과 에어브러시를 사용해서 화면에 색을 입히고 신문 사진, 옷 조각, 또는 다른 사진들의 복사물 등 대량 생산성을 드러내는 재료를 사용함으로써 회화라는 전통적으로 매체가 가진 엘리트적인 아우라를 없앴다.²⁰¹⁾ 그리고 화장을 한 듯 얼굴에 덧칠을 하고 또 이를 연지꽃으로 둘러싸서 모나리자를 마치 여염집 여성처럼 보이게 했다. 여기에서 모나리자가 외부 세계가 승인한 가치, 공적 성격을 나타난다면, 이 이미지의 지성적인 성격에 상반되도록 덧칠을 하고 대중적인 배경을 삽입하는 작가의 행위는 온전히 작가 개인의 영역에 속하는 활동이다. 이러한 연지 연작의 초기 작품은 공적 얼굴의 변형이라는 이 연작 전체를 관통하는 특징을 예고하고 있다.

위의 작품에서 모나리자 이미지를 둘러싸서 통속적인 분위기를 더하는 연지꽃은 연지 연작 전반에 걸쳐 공적인 틀에서 벗어나려는, 통제되지 않는 속성과 연관된다. 리산은 작품 <평면(平面)>(도31)에서부터 이 이미지를 사용했는데 이 때 꽃은 화면의 수직 수평선들에 대항하는 형식적인 요소로서 그리드의 규칙을 넘나들며 배치되었다. 이 작품보다 앞서 리산은 추상 작품인 <확장>에서부터 질서와 카오스의 충돌을 다루기 시작했다. <확장> 연작에서는 배아 형태와 이를 가두는 수직 수평선들이 각각 카오스와 질서에 해당하는 요소로 활용되었고, 뒤이은 <평면> 연작에 등장한

200) Heather Russell 앞의 인터뷰 중.

201) 吳亮, 앞의 글, p. 17.

체크 패턴들은 앞선 연작에서의 수직 수평선에, 통속적인 여자들의 얼굴과 연지꽃 이미지는 배아, 즉 카오스적 요소에 해당한다고 볼 수 있다.²⁰²⁾ 연지꽃 이미지를 고급 문화에서 쓰이는 예가 아니라 대중 문화에서 활용되는 이미지에서 가져온 것도 이러한 의도에 부합한다. 색채 사용에 있어서도 작가는 연지꽃의 생물학적 명칭인 ‘홍란(紅藍)’을 글자 그대로 적용하여, 푸른색 아크릴 물감을 전체 배경에 칠하고, 거대한 분홍 꽃잎을 그렸다. 모든 소재들과 색들은 값싸고 저속해 보인다. 이런 점에서 리산의 홍란 이미지는 절제되고 우아한 고급 취향의 기준을 벗어나는 하류 문화의 측면과 맞닿는다.

연지칠은 작품 <연지 1>에서 모나리자 이미지를 통속적으로 변형시키는 또 다른 요소이다. 일찍이 리산은 작품 명제에서 ‘연지’라는 단어를 동사로서 사용했다고 밝힌 바 있다.²⁰³⁾ 이를 적용하면 지성, 이데올로기, 권력과 같은 거대한 기성의 대상에 가하는 연지칠은 그 위용을 통속화시키며 이를 생경하게 만들게 될 것이다. 특히, 리산은 연지칠을 적극적으로 활용해서 성적인 함의를 강하게 드러낸다. 연지라는 용어는 얼굴 화장분을 직접적으로 지시하는 단어이며, 리산은 이것을 중국 경극을 연상시킬 정도로 과장되게 적용해서 한껏 꾸민 채로 미소짓고 있는 여성 이미지를 만들었다. 또 살짝 당겨진 입가와 부드러운 눈꺼풀의 곡선, 손의 제스처 같이 친밀함을 더하는 특징들은 육체적으로 끌린다는 암시를 준다. 이렇게 유희적이고 에로틱한 관능성으로 인해서 이 여성 이미지는 매춘부 같은 성적인 느낌을 풍기기도 한다. 성적인 함의는 지극히 사적인 영역이다. 따라서 성적인 함의를 부여하는 연지칠을 통해서 리산은 인물의 공적인 얼굴에 사적인 함의를 부여한다.²⁰⁴⁾

이렇게 통속적이고 성적인 분위기를 한껏 풍기는 여인 이미지에서 주목해야 할 점은 이 인물 이미지의 밝고 명랑한 분위기이다. 모나리자와

202) 吳亮, 앞의 글, p. 16.

203) Valerie Doran eds., *China's New Art Post 1989* (Hong Kong: Hanart Gallery, 1993). p. 59.

204) Leng Lin, "Nine Chinese Artists," Chinese-art.com, vol.1(5)(1998), 출처 <http://www.chinese-art.com/volumeissue5/feature.htm> 2015. 11.21.

평범한 여인의 모습이 합쳐진 듯한 <연지 1>, <연지 3>(도32) 속 인물 역시 고급에 대한 저항이나 저급에 대한 폄하 어느 쪽으로도 재단해 버릴 수 없는 이미지로 나타내고 있다. 이는 <연지>에서 리샐이 꾀한 통속화, 세속화가 불결하거나 천한 의미가 아니며, 나아가 공적 영역으로부터의 이탈과 개인의 내적 욕구가 부정적인 의미가 아니라는 점을 말해준다. 앞서 살펴보았듯이 리샐 작품에서 통속적 여자들의 얼굴과 연꽃 이미지의 출발점은 <확장>에서 생명력을 의미하는 배아 형태로, 수직 수평 그리드로 대변되는 문명화된 질서에 구속받지 않는 카오스적 이미지였다. 이를 고려한다면, <연지>에서 나타나는 밝고 명랑한 통속적인 이미지에는 생명력, 강인함과 같은 긍정적인 의미가 내포되어 있고 문명이나 질서에 대한 일사분란한 복종에 반대하고 자신의 모습으로 살아가는 하나의 방식으로 의의를 갖는다.²⁰⁵⁾

리샐은 모나리자를 변형한 초기 작품으로 연지 연작을 시작하고 약 1년 후 마오를 연상시키는 인물 이미지에 홍란꽃과 연지칠을 더한 작품 <연지 15>(도33), <연지 마오>(도34)를 제작했다. 초기 작품에서 대상이 모나리자나 여성 이미지였던 것에 비해 이 작품들의 경우 남성 이미지라는 점 때문에 남성을 여성화해서 보여주는 마오쩌둥에 대한 조롱으로 받아들여지기 쉬웠다. 그러나 연지칠한 마오 이미지 역시 모나리자 이미지의 통속적 변형과 크게 다르지 않다. 성적인 함의를 강력하게 시사하는 연지칠이 도덕적이거나 내셔널리즘의 충위에 속하는 것이 아니고, 사회비주류가 내적 자아 지키며 살아가는 한 방식으로 본다면 그것의 대척점에는 현대 중국 사회에서 가장 공적인 얼굴인 마오쩌둥의 이미지가 위치하기 때문이다. <연지>에서 마오쩌둥의 이미지는 역사적 인물로서의 마오쩌둥을 지시하는 것이 아니라 대부분의 사람들이 따라 쓰도록 강제로 요구받았던 특정한 공적 마스크이다.²⁰⁶⁾ 이 점은 리샐이 자신에게 마

205) Jiang Jiehong, "Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art," Jiang Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, p. 18.

206) Leng Lin, 앞의 글. 페이지 번호 없음.

오쩌둥이 정치적 상징이 아니라 문화적 상징이라고 밝힌 점과도 상통한다.

“1989년이 되자 나는 이 시간(마오 통치기의 성장기)을 되돌아 볼 수 있었다. 그 결과로 서의 회화는 이 시간의 경험에 대한 내 반응이었다. 이것이 나에게 있어서 마오쩌둥이 문화적 상징이고 정치적 상징이 아닌 이유다. 나는 그 시기, 역사의 그 시기로부터 굉장히 많이 형성되었다.”²⁰⁷⁾

리샐은 마오쩌둥 이미지를 그리면서 마오 통치기 동안 양식적으로 고정된 선전부의 가장 전형적인 이미지들을 선택해서 차용했다. 미국인 저널리스트 에드가 스노우가 찍은 1940년대 마오 사진을 차용한 <연지 57>(도35)을 비롯해서 <마오와 나 II>(도36) 등 마오의 이미지는 수많은 배지와 선전물에 사용된 가장 유명한 사진들에서 나온 것이다. 이는 리샐이 자신의 생활에서 매일, 하루에 몇 번씩 본 것으로, 그 시대의 공식적인 이미지이자 마오쩌둥의 결정과 지시에 직접적으로 영향을 받았던 자신의 삶의 이미지라 할 것이다. 이러한 이유로 이것은 사적(私的)인 역사가 될 수 있고 마오의 마스크는 마오가 모든 것을 결정했던 시기를 경험한 개인적인 경험을 재현하는 상징이 될 수 있다.²⁰⁸⁾ 이 시절을 지나 1990년대 이르러 리샐은 사회가 강요했던 공적인 이미지 위에 연지칠을 덧바름으로써 내적 자아를 지키며 살아갈 자유를 강조하고 있다.

연지칠한 마오쩌둥 이미지의 예에서와 같이 생물학적인 남성에 화장의 행위를 더한 <연지>의 일련의 작품들에는 마오쩌둥 시기 대표적인 억압의 대상이었던 동성애자의 존재에 가치를 부여하는 의미도 있다.

전통 시기 중국에서는 일정한 비용을 받고 일반적으로 여성의 영역으로 간주되는 역할을 했던 남성들이 존재했다. 샤오바이리엔이라 불리는 여장 미소년과 같은 존재는 자연스러운 사회 일부분이었는데 가령 경극에서 공연이 끝나면 여성 역을 맡은 남성 배우가 부유한 후원자에게 합석을

207) Karen Smith, 앞의 책, p. 223.

208) Karen Smith, 앞의 책, p. 248.

요청받아 여성으로 간주되는 응대를 한 경우도 샤오바이리엔의 존재 방식으로 볼 수 있다. 이때의 중국 사회는 후원자와 배우 간의 교감에 대해서도 마치 학자들 사이의 애정과 같이 받아들였고 도덕적인 비난의 대상으로 삼지 않았다. 이 점이 중국 전통 사회에서 동성애 관계가 서구 가톨릭 문화의 엄격한 종교적 도덕에서 말하는 죄악으로서의 호모섹슈얼리티 개념과는 다르게 받아들여진 점이였다.

사회적으로 특별한 사회 계급이나 무리로 분리되지 않고 보통 사람들로 살아가던 샤오바이리엔은 마오쩌둥 통치기에 들어 감시와 처벌의 대상이 되었다.²⁰⁹⁾ 1950년대부터 1980년대까지 중국에서 동성애 성향은 유전적 결함으로 묘사되어 건강한 사회주의 사회의 도래에 어긋나는 것으로 묘사되었다. 이 시기에 동성애 성향이 유전적 혹은 정신적 결함의 결과라는 유사 과학적 의견이 중국에서 활발하게 유통되었고 공산당국은 대중들에게 질병없는 유전적 승계로 미래의 자손과 나라의 건강을 지켜야 한다는 애국주의적 선전을 계속했다. 또한 마오이즘은 새로운 중국 건설을 위한 정신과 이상을 위해서 성적 욕망과 같은 감정은 하위의 본능이며 억눌러야 할 것으로 상정했기 때문에, 동성 간의 성적 욕망을 드러내는 것은 정치적으로도 금기시 되었다.

그러나 1990년대 이후 중국에서는 동성애자의 존재가 사회 안에서 다시금 드러나게 되었다. 동성애자들의 소규모 모임이 전국적으로 분포하게 되었는데, 상하이는 그 중에서도 쉽게 눈에 띄는 장소인 통즈바(同志吧)가 유독 활성화 되었다. 특히 일몰 이후의 번드 지역은 익명성이 보장되는 대도시 특유의 분위기 안에서 동성애자의 데이트 장소로서 유명하다. 리산이 샤오바이리엔과 동성애자의 문화에 주목하게 된 계기 역시 1964년 이래로 줄곧 거주하고 있는 상하이의 이러한 지역적 특성에 있다. 작품 <연지 21>(도37)에서 리산은 이 번드 지역을 배경으로 연꽃을 문 화장한 남성을 그려 넣었는데, 이 인물은 명랑한 표정으로 거리낌 없이 관람객을

209) Frank Dikötter, "Reading the Body: Genetic Knowledge and Social Marginalisation in the PRC," *China Information* vol.13:1(1998), pp. 1-13.

정면으로 응시하고 있다. 여기에서 이데올로기와 사회적인 낙인에도 불구하고 개인의 기호 성향을 견지하는 존재로서 동성애자를 긍정적으로 바라보는 리샐의 태도를 살펴볼 수 있다.

마오쩌둥 통치기에 동성애 성향의 사람들이 일반인과 분리되어 감시의 대상이 되고 동성 간의 성적인 교감이 터부시되었음을 염두에 두면, 마오쩌둥의 이미지와 동성애자의 이미지는 각각 사회가 요구하는 공적인 얼굴과 그에 반하는 개인적 성향에 해당한다고 할 수 있다. 리샐은 후자, 즉 처벌과 규제의 대상이었던 개인적 정체성을 화면의 전면으로 끌어내서 억제와 자기 검열의 결과 쓰게 되는 공적 가면을 변형시켰다. 이는 사회의 주류적 방식에 위배되더라도 자신의 정체성을 견지하는 존재에 대한 경의를 표하는 것이다.

리샐은 또한 샤오바이리엔의 존재를 수용한 중국 전통 사회의 방식에 주목했다. 리샐은 샤오바이리엔이 전통 사회에서 오래도록 존재해 올 수 있었던 이유가 대다수의 사람들과는 다른 그들의 성적 기호를 도덕적 잣대로 판단하거나 공론화시키지 않은 데에 있다고 보았다. 그리고 샤오바이리엔의 경우에서와 같이 가치 판단을 가/부로 내리는 것이 적절치 않은 일종의 회색 지대를 되살리는 것이 문화대혁명 시기에 형성된 강력한 흑백 논리의 사고에서 벗어날 수 있는 대안으로 평가한다.

“‘여성적인’ 그리고 ‘남녀혼성의’와 같은 개념들은 중국에서 독특하다. 왜냐하면 그들을 정의하는 것이 문화적으로 회색지대에 속하기 때문이다. 시공간에 관계 없이, 항상 흑백으로 간단히 설명될 수 없는 특정한 문화적 아이디어들이 있다. 무언가를 극단으로 정의하는 것에 익숙하기 때문에 그것이 모순적으로 느껴지는 것이다 (...) 사람들은 나이트 마오 이미지에서는 독재 권력자의 뿌리 깊은 인상을 가지고 있다 (...) 반면 나는 중년의 마오 이미지가 항상 멜랑콜리와 모호성의 흔적을 가지고 있다고 느낀다. 그것은 마오를 내가 전에 말한 원시적 상태로 되돌린다. 이러한 익숙치 않은 이미지는 관람자들에게 회색 지대를 재발견하도록, 관람자들과 그들이 익숙한 극단주의적 역사적 시기를 분리시키도록, 그리고 그 시대의 ‘문화적 유전자’를 바꾸도록 이끌 수 있다.”²¹⁰⁾

210) Heather Russell 앞의 인터뷰 중.

문화대혁명 시기에는 마오쩌둥의 이념에 찬성하지 않는 것은 곧 반대하는 것으로 간주되었으며 흑색 분자는 교정과 제거의 대상이 되었다. 이러한 흑백 논리 안에서는 회색 즉 ‘비주류’라는 범주는 존재할 수 없었다. 리산에게 있어서 <연지>의 중성적 인물 이미지는 모든 것을 선악으로 이분화 하는 이러한 강제적 단일성에 대항하는 구체적인 이미지이다. 마오쩌둥의 이미지 위에 샤오바이리엔 특징이 겹쳐진 이 이미지는 공적 요소와 이에 위배되는 요소를 포함하면서도 어느 한쪽으로 소속되지 않는다는 점에서 문화대혁명 시기에는 존재할 수 없었던 회색 지대의 속성을 갖는다. 즉, 리산의 <연지>는 사회 주류적 가치뿐만 아니라 이에 영합하지 않는 사적인 권리 역시 인정함으로써 문화대혁명 시기의 유산인 극단적인 사고 방식에서 자유로워질 수 있다고 제시한다. 요컨대, 리산은 문화대혁명 시기의 흑백 논리를 비판하되, 이를 다시 흑백 논리로서 조롱하거나 공격하는 오류에 빠지지 않고 흑과 백이 아닌 제 3의 색인 회색을 위한 공간을 만들어 흑, 백과 함께 공존하도록 하자는 대안을 제시하고 있다.

시대 권력의 공모자였으나 이제는 과거의 자신에서 탈피하고자 하는 리산의 의도는 <마오와 나>라고 명제를 붙인 작품들에 응집되어 나타난다. 자기 자신을 마오 옆에 위치시킨 구성은 마오쩌둥 시대에 혁명 영웅이나 모범 노동자들만 누릴 수 있었던 특권의 위치에 자신을 놓은 것으로, 마오쩌둥의 거울 이미지처럼 취한 포즈와 함께 마오쩌둥 시대의 공모자로서의 역할을 했던 과거 고백에 가깝다.²¹¹⁾ 한편, <마오와 나 1>에서 허리를 약간 돌려 부드러운 포즈를 취한 중년의 마오쩌둥과 마오쩌둥에 등을 기대고 편안하게 선 리산은 볼 연지를 바른 흰 얼굴, 부드러운 이목구비와 자세 등 여성적인 특징이 더해진 새로운 모습을 보여주고 있다. 이처럼 중성적인 혹은 동성에 성향을 띄는 두 인물은 활짝 핀 연꽃을 자신들 보다 더 높이 들고 있다. 마오쩌둥 및 리산으로 상징된 남성적 인물들이 연지꽃을 휘두르며 자신의 힘을 과시했던 <연지 A B C>와 비교하면 이 작품은 개인의 정체성을 권력체의 아류가 아니라 사회 비주류적 존

211) Karen Smith, 앞의 책, p. 247.

제로 새롭게 설정함으로써 권력이 대상에게 가하는 강제적이고 폭력적인 억압이 사라진 상태를 보여준다. 특히 연꽃잎을 마오쩌둥보다 조금 더 높게 들고 있는 작품 속 리샨은 과거의 압제자이자 위대한 지도자에 대한 경외감을 극복한 모습이다. <마오와 나 II>에서도 마오와 리샨이 서로 비슷한 포즈를 취하고 있다. 여기에서는 마오와 리샨이 같은 연배의 아름다운 젊은이의 모습으로 그려졌는데 두 인물은 에메랄드빛 배경을 뒤로 하고 아이들이 좋아하는 풍선 쥐듯 연꽃을 들고 있다. 이 간명한 방식으로 리샨은 젊은 시절을 자신의 의지대로 살지 못한 세대가 자기 연민에 빠지지 않고, 자기를 객관화하여 바라보고 자신에게 타자성을 부여함으로써 과거에서 탈피하는 방법을 보여준다.

이상에서와 같이 리샨은 문화대혁명 시기 예술가에게 부여된 강제적인 역할을 통해서 개인의 선택이 개입될 수 없는 흑백 논리의 폭력성을 절감하고 진정한 정체성, 실존적으로 자유로운 자신을 추구해왔다. 문화대혁명 시기의 가식적인 자기 모습이 당시 사회 안에서의 안정된 삶을 위해서 외부 세계의 가치에 복종하고 고정된 역할을 수행한 결과였다면, 이후의 진정성 찾기는 이러한 사회적 요구들로부터 거리를 두는 데에서 시작되었다. 리샨은 사회 질서를 불안정하게 하는 전복적(顛覆的)인 힘에 관심을 두었는데, 그가 보기에 통속성은 그러한 전복적인 힘을 가진 한 속성이었다. 리샨은 또한 자기 자신을 통속적이라고 정의되는 사회적 그룹과 동일시함으로써 자신의 통속성을 강조하여, 스스로의 비진정성성을 극복하고 공적인 가면을 벗을 수 있음을 발견했다. 그리고 여성이나 동성애자와 같이 사회적으로 주변부에 속하는 사람들의 가치를 인정하고 주류와 비주류가 공존하는 문화를 형성함으로써 문화대혁명기를 거치며 현대 중국에 내재화된 극단주의를 극복할 수 있다고 믿는다.

리샨의 <연지>는 위와 같은 문화대혁명이라는 억압의 시대에 개인이 겪은 삶의 모순과 그 극복 의지를 회화적으로 개념화한 것이라 할 수 있다. 자전적이라 할 수 있는 이 연작에서 리샨은 과거 자신의 모습에서 권력에서 자유롭지 못한 피해자 과오를 고백하고 있는데 문화대혁명 시기

를 따랐던 지식인 문화대혁명 직후의 상흔 미술의 자기변호나 90년대 대중문화의 노스텔지어와 차별화된다. 또한 문화대혁명을 가해자와 피해자의 관계를 역전시켜 단죄와 보상을 하면 극복될 수 있는 하나의 사건이 아니라 그 시기를 겪은 사람들에게 극단적인 사고방식을 내재화했다는 점에서 아직도 극복해야 하는 경험임을 일깨운다.

2. 양푸둥 (楊福東, 1971-)

1971년 베이징에서 출생한 양푸둥은 항저우미술학원을 졸업하고 1998년부터 줄곧 상하이에 거주하며 영상 설치 작업을 진행해 왔다. 학교 졸업 직후부터 상하이 미술계에서 실험적인 전시들을 기획하거나 참여하였으며 2000년경부터는 이스탄불 비엔날레, 요코하마 트리엔날레, 베니스 비엔날레와 같은 대형 국제 전시에 초청받아 국제적으로도 가장 잘 알려진 중국 현대 미술가 중 한 명으로 손꼽힌다.

양푸둥의 영상 작업은 크게 다큐멘터리 성격의 작품과 젊은 지식인을 주인공으로 한 몽환적 작품군으로 나뉘 볼 수 있다. 전자는 글로벌 현대화가 진행되는 지금 중국의 현실을 바라보는 작가의 관점을 보여주고 후자의 작품군은 그러한 현실에서 양푸둥을 포함한 젊은, 지식인들은 어떤 삶의 형태를 취해야 하는가라는 문제의식을 담고 있다. 후자에 속하는 작품들에서 등장인물의 성격과 이들을 둘러싼 환경은 고대의 죽림칠현(竹林七賢), 20세기 초 서구 신문물을 수용한 인텔리, 사회주의 혁명기의 지식 분자(知識分子) 등 고대 시기부터 오늘날까지 중국 역사상 존재했던 여러 지식인 유형들을 부단히 환기시키는데, 이는 다양한 지식인상을 예시로 삼아 2000년대 지식인의 갈 길을 질의하고 탐색하는 여정이라 하겠다.²¹²⁾ 본고에서는 후자에 속하는 작품들 중 문화대혁명 시기의 지식인상을 다룬 작품들을 중심으로 양푸둥의 작품에서 문화대혁명이 어떻게 재현되고 있

212) 이 주제에 대한 작가의 지속적인 관심과 연구에 대해서는 Yang Fudong, "Artist Statement," Claire Roberts, *No Snow on the Broken Bridge Film and Video Installations by Yang Fudong* (London: Parasol unit foundation for contemporary art, 2011), pp. 135-136 참조.

는지를 분석할 것이다.

(1) 소비사회와 지식인의 방향

지식인의 존재 방식과 의의에 대한 양푸동의 관심은 급변하는 중국 사회에 대한 현실 인식에서 출발한다. 졸업 직후 제작한 영상물들 중 상당수에 이르는 도시의 소비 생활과 관련된 이미지들과 내레이션이 불규칙적으로 편집한 작품들은 자신을 둘러싼 소비주의 사회의 맹위를 반영한 것이었다. 또한 양푸동의 가족들이 살았던 동북 시골 마을을 다큐멘터리 방식으로 건조하게 촬영한 <첸촌동쪽(雀村往東)>(2007, 도38)은 전통적인 마을이 도시화되는 구체적인 현장의 모습을 적나라하게 보여준다. 영상의 배경은 도시화가 진행되는 사이 황량해진 마을의 모습이다. 이 배경 속에 한 무리의 개들은 완전한 야생도 가축도 아닌 채로 거의 버려지다시피 한 마을을 돌아다니며 먹을거리와 쉼 곳을 찾아 서성인다. 영상 속 몇몇 장면에서 이 개들은 생존을 위해서 인간들에게 맞서면서 공격적이 되기도 한다. 무자비한 도시화의 한가운데에서 하루하루 생존을 위해 벌이는 개들의 전투는 가끔 시골 동네들이 하룻밤 새 철거되고 도시로 재개발되는 중국 현실에서 삶의 터전을 잃게 되는 사회적 약자의 모습을 상기시킨다.

변화된 현실에서 과거에 행했던 지식인의 역할을 수행하는 것은 어불성설이 될 뿐이라는 인식은 상하이 도심 한 복판에서 열정적으로 애국 구호를 외치는 인물을 보여주는 1999년 작품 <나는 조국을 사랑한다(我愛我的祖國)>(도39)에서 잘 드러난다. 5채널 비디오 작품인 이 작품은 거리에서 이상한 행동을 하는 사람들을 보여주는 영상과 ‘조국을 사랑한다’고 구호를 외치는 사람을 보여주는 영상을 짧은 쇼트로 번갈아가며 보여주는 데, 초점 흐리기와 건너뛰기 등의 기법이 사용되어 등장인물의 액션이 작품의 배경인 상하이에서 곁도는 느낌이 든다. 이 작품을 출품한 전시 《슈퍼마켓(Supermarket)》은 양푸동이 공동 기획을 맡은 전시로, 출품된 작품뿐만 아니라 홍보와 출판물에 이르기까지 예술과 상품의 경계를 묻는

문제 의식을 보여주었다. 특히 양푸둥은 이 전시를 알리면서 한 손에는 작품을, 다른 한 손에는 물건을 들고 상인 흉내를 내며 거리를 돌아다녔고, 출판물도 세일즈 판촉물처럼 보이게 만들어서 예술과 소비 상품간의 경계가 흐려진 소비주의 사회에서 청년 예술가의 고민을 드러냈다.²¹³⁾ 양푸둥과 동년배의 작가들의 전시에서 기획 및 평론 작업을 맡아 참여한 이론가 천샤오윈의 표현대로, 이제 예술가들에게는 ‘소비주의가 피할 수 없는 새로운 전장’이 되었다.²¹⁴⁾

소비주의가 만연한 사회 현실에 들어맞지 않는 것은 80년대의 애국 영웅주의뿐만 아니라 문화대혁명 시기의 문화적 전통도 마찬가지이다. 어불성설의 액션들은 이미 <나는 조국을 사랑한다>(1999)에서 등장했는데 같은 성격의 주인공들은 <후방-어이, 날이 밝았다!(後房-嘿,天亮了!)>(2001, 도40)에서 문화대혁명의 선전 이미지와 함께 나타난다. 흑백 영상에서 문화대혁명시기의 군복을 입은 대머리 남성들이 주인공으로 등장하는데, 이들을 둘러싼 공간은 현대적인 도시이다. 마치 문화대혁명기 군인이 시간 여행을 통해 현재의 상하이에 나타난 듯한 설정인데 이들은 도시 거리에서 칼싸움을 하고, 고대 문인과 같은 전통 복식으로 갈아입고 현대적인 아파트에서 차를 마시기도 한다. 또 평화로워 보이는 정원에서 먼 곳을 바라보기도 하는 등 계속 의상과 장소, 행동을 바꾼다. 그러나 도시라는 현실 안에서 이 등장인물들은 어디에서도 안락하게 기대어 쉬지 못한다. 문화대혁명 시기 병사 계급은 농민, 노동자와 함께 무산계급을 대표하는 핵심 계급으로서 이들의 문화가 기준이 되었지만 그들의 문화는 이제 어디에서 속할 수 없게 된 것이다. 과거 혁명 정신의 체현으로서 타의 모범이 되었던 존재가 과장된 액션으로 어수선하고 소란스러운 장면을 연출하는 코미디 영화의 광대처럼 보이는 이 작품은 문화대혁명 시기의 가치와 규범이 1990년대 상하이에서는 시대착오적인 것임을 명백히 보여준다.

213) Wu Hung ed., *Exhibiting Experimental Art in China* (Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2000), p. 173.

214) Chen Xiaoyun, "Reasons for the daydreaming proletariat," *Useful Life*, 2000, 출처 <http://www.shanghart.com/texts/3some0.htm>, 2016.03.20.

대도시의 현실은 <후방-어이, 날이 밝았다! >에서처럼 혁명 군인으로 대표되는 문화대혁명이 통용되지 않지만 그렇다고 대안이 되는 특정한 삶의 방식이 존재하지도 않는다. 그런 의미에서 현실은 청년에게 불안정한 공간이다. 양푸둥은 2000년 <첫 번째 지식인(第一个知識分子)>과 2002년의 <낯선 천국(陌生天堂)>에서 변화하는 중국 사회에서 괴로워하는 청년이라는 주제를 확고하게 설정했다. 사진 작품 <첫 번째 지식인>(도41)에는 양복을 입은 젊은이가 한 손에는 서류가방을, 다른 한 손에는 벽돌을 들고 상하이 길 한복판에서 마천루 쪽을 쳐다보고 있다. 매무새가 흐트러져진 옷과 머리에 난 피로 그가 벽돌에 맞았음을 알 수 있는데, 사진은 벽돌을 집어 들고 자신에게 상처를 낸 대상을 찾고 있는 상황을 보여주고 있다. 이 작품은 2000년 상하이 비엔날레에 대한 대안으로 열린 《Fuck off》 전시에 출품되었는데, 당국은 이 작품이 현대적 코스모폴리탄 도시인 상하이의 긍정적인 이미지를 위협한다고 판단하여 철거를 명령했다. 이 사실은 양푸둥이 현대화된 중국의 2000년대 현실에 대한 비판적인 태도를 취하고 있음을 방증한다.²¹⁵⁾ 또한 상처 입은 이 젊은이는 벽돌을 주워들어서 자신에게 고통과 혼란을 준 대상에게 던지고자 하지만 그 대상이 누구 혹은 무엇인지 알지 못한다. 이러한 상황은 지식인의 위기가 자신을 괴롭히는 외부의 대상을 설정하지 못하고 따라서 다음 행동도 결정짓지 못하는 데에서 오는 심리적인 위기임을 말한다.²¹⁶⁾

<낯선 천국>(도42)의 주인공 역시 이러한 방향감 상실을 잘 보여준다. 이 남성 주인공 주즈(柱子)는 항저우에 사는 젊은이로 약혼한 상태이다. 그는 만성적으로 힘이 없고 어딘가 좋지 않은 느낌이 들어 병원을 찾아가지만 질병이 진단되지는 않는다. 이러한 상태에서 주즈는 약혼녀가 아닌 다른 여성들과 낭만적인 연애를 꿈꾸다 다시 피로감과 무력감에 빠지는 힘든 상태의 일상을 보낸다. 주즈의 심리는 독백으로 내뱉는 ‘내 삶에서

215) Elizabeth Bell ed., *Yang Fudong: Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, New York: Asia Society, 2009, p. 8.

216) 顧錚, 「來自“偶發的啓發”-關於楊福東的攝影與影像裝置」, 『斷章取義-楊福東作品集』杭州: 中國美術學院出版社, 2013, pp. 9-10.

소외된 듯한 느낌'으로 요약할 수 있다. <후방-어이, 날이 밝았다! >의 혁명군인 캐릭터들처럼 목적도 없고 효과도 없음에도 자신들의 행동을 계속하는 것이 시대착오적이라면 이와는 대비되게 어느 행동도 하지 못하는 상황에 빠진 젊은이들도 현실에서 유리되는 것은 마찬가지이다.

2005년 제작된 두 편의 작품 <반쪽 말뚝줄(半馬索)>와 <뱀의 소생을 기다리며(等待蛇的蘇醒)>은 살벌한 현실과 혼란스러운 개인의 심리가 연동된 작품으로 양푸둥의 시대 인식이 축약되어 있다. <반쪽 말뚝줄>(2005, 도43)에서 두 남자는 시골에서 알 수 없는 누군가에게 쫓겨 도망치듯 산을 오르고 있고 그들이 갈팡질팡한 모습을 배경으로 지역 농부들은 평화로운 일상을 영위하고 있다. <뱀의 소생을 기다리며>(2005, 도44)에서는 황량한 지대에서 젊은 병사가 살 곳을 찾아 계속 이동한다. 가끔 손이 묶이고 눈이 가려진 채로 말 등에 앉아 가기도 하고, 어떤 때에는 물에 빠지면서 계속 무엇인가를 찾아 이동한다. 이 주인공들에게 생존이 급박한 문제라는 점은 <첸춘동쪽>의 개들과 다르지 않으며, 황량한 오지는 생존을 위해 개인이 각자도생해야 하는 중국 현대 사회에 대한 은유가 된다. 또한 홀로 남겨진 상태에서 방향을 지시하는 정보나 도움 없이 절박하게 방향을 찾는 주인공들의 처지는 양푸둥을 포함하여 이제 막 사회에 진출한 젊은이들이 인생 향로를 결정할 때 직면하게 된 가장 큰 문제이다.

2002년 사진 작품 <첫 번째 지식인>에서 가장 직접적으로 형상화된 주제, 즉 도시화로 대변되는 현실 속에서 어떻게 살아야 하는가에 대한 양푸둥의 문제 의식은 2000년을 전후로 중국 미술계에 본격적으로 등장한 화두이기도 하다. 도시화가 진행 중인 공간을 배경으로 젊은이들의 일상을 묘사하는 젊은 미술가들의 작업은 1990년대 초의 신생대(新生代) 회화로 거슬러 올라갈 수 있다. 1960년대에 출생하고 1980년대 후반부터 베이징을 중심으로 활동하는 20대 후반에서 30대 초반의 작가들로 이루어진 신생대 미술은 위홍(喻紅)이나 리우샤오둥(劉小東)에서 볼 수 있는 것처럼 화가의 작업실, 한적한 도시 뒷골목 등에서 일상적인 행동을 하는 모

습을 순간적으로 포착해서 사실적으로 재현했다.(도45, 46) 이들은 1980년대 실험 미술가들이 천안문 광장과 같이 역사적 정치적 의미가 갖는 공공장소를 소재로 채택하고 사회 변화를 요청하는 작업을 지향했던 전례를 거부하고 철저하게 개인적인 면모에 집중하고자 했다. 그리하여 1990년대 초 진행 중이었던 도시화, 상업화 현상은 이들을 둘러싼 배경으로서 비교적 중립적으로 그려졌다.²¹⁷⁾

그러나 앞서 살펴보았듯이 양푸둥은 중국의 빠른 경제 성장의 신화, 대도시 속 인간 소외 문제를 작업 초기부터 다루었으며 도시에서 새로 생겨나는 중심 권력과 주변부의 차이에 특히 주목하였다. 이러한 현실 속 대안으로서 소지식인이라는 특정 인물형을 설정하는 것은 양푸둥 작업의 특징이다. 위에서 언급한 신생대 미술에서부터 본격적으로 전개된 작품들에서 예술가들은 자신을 포함한 동료들을 도시민의 일원으로 형상화 했으며 보통사람들 안에서 어떠한 능력이나 특징 유무로 분류되는 인물형을 설정하지 않았다. 이와는 달리 양푸둥은 이른바 ‘소지식인’이라는, 보통사람들보다 우월하다고 할 수는 없지만 나름의 특유한 속성을 지닌 인물형을 설정하고 이 인물형을 통해 현대 사회에서 일어나는 개인 소외의 문제를 극복하는 길을 모색해 나간다.

(2) ‘소지식인 (小文人)’의 존재 방식: <죽림칠현(竹林七賢)>

다수의 평론과 연구에서 불확실한 현실에 처한 중국 청년의 무기력증을 형상화한 양푸둥의 캐릭터가 함의한 80년대의 이상을 잃어버리고 좌절한 지식인 계층의 상황과 90년대 이후 젊은 세대의 개인주의에 관하여 다루어진 바 있다.²¹⁸⁾ 이와 같은 측면에 더하여 빼놓을 수 없는 양푸둥의 작

217) 도시화, 상업화에 대해 신생대 화가들이 취하는 중립적인 태도는 본 논문 3장의 4절 ‘포스트모더니즘의 대두’에서 논의한 바, 포스트모더니즘과 포스트식민주의, 내셔널리즘의 결합의 한 양상으로 볼 수 있으며, 이 점에서 신생대 회화의 친관방적 성격을 지적할 수 있다.

218) Elisabeth Slavkoff, “Chinese Intellectuals in Yang Fudong’s Work - a Western View” (GRIN Verlag, Norderstedt, 2005), 출처 <http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/124>, 2015.10.29.; Chen Xiaoyun, “Reasons for the daydreaming

품 속 주인공이 보여주는 특징은 그들의 현실과의 유리됨, 권태감이 극복해야 할 부정적 습성이 아니라 가치를 인정받을 만한 그들만의 존재 방식이라는 점이다. 양푸둥은 자신 작업에 등장하는 인물 유형을 ‘소지식인(小文人)’이라는 용어를 만들어 설명한다. 그에 따르면 소지식인은 ‘어떤 놀라운 일이나 기념비적인 일을 하지 않는 특별한 사람들’ 이고 ‘걸작을 만들어내지는 않지만 우수한 자질을 지닌’ 존재이다.²¹⁹⁾ 일반적으로 어떤 놀라운 일이나 기념비적인 일 또는 걸작 창조를 하지 않는다는 특징은 지식을 활용하여 비지식인이 하지 못하는 가치있는 일을 해낼 것이라고 기대하는 지식인상에 어긋난다. 그러나 양푸둥은 대단한 대외적 성과 없음에 우수하고 특별한 자질을 연동시켜서 대사회적 성과를 내지 않는 것 자체를 가치있다고 전제한다. 언뜻 모순되어 보일 수 있는 이러한 시각은 앞서 살펴본 현실 인식과 중국 역사상 존재해 온 다양한 지식인의 유형에 대한 해석을 통해 도출해낸 작가의 독특한 메시지이며 이는 작품 <죽림 칠현>에 가장 집중적으로 드러난다.

<죽림칠현(竹林七賢)>

중국 고대 정치 혼란기에 세속과 교제를 끊고 죽림에 은거했던 ‘죽림 칠현’을 제목으로 삼아 약 5년간 제작한 영상 작품 <죽림칠현>(2003-2007)은 소지식인의 의의를 중층적인 역사적 의미를 담아 드러낸 작품이다. 이 작품은 1시간 내외의 흑백 영상 5부로 구성되어 있으며 각각은 7명의 젊은이들의 황산(黃山)로의 여행 일기(1부), 대도시 속 개

proletariat," *Useful Life* 2000. 참조. 후자의 시각을 보이는 대표적인 평론으로는 Lisa Movius, "Celluloid Purgatory: Shanghai's Independent Cinema Inches forward," *Asian Wall Street Journal* 2002.11.8.-10, 출처 <http://www.shanghart.com/texts/awsj-yangfudong.html>, 2016.4.28.; Rey Chow, "What Does It Mean to Enjoy Life? Yang Fudong's An Estranged Paradise," Pirotte, Philippe and Ruf, Beatrix eds., *Yang Fudong: Estranged Paradise, Works 1993-2013* (Zürich: Kunsthalle Zürich, 2013), pp. 129-130 참조.

219) Zhang Yaxuan, "An Interview with Yang Fudong: The Uncertain Feeling. An Estranged Paradise," *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol.3(3)(2004), pp. 90-91.

인적 생활(2부), 시골에서의 생활(3부), 섬에서의 생활(4부), 현실의 상하이로 돌아옴(5부)을 다룬다.²²⁰⁾ 작품 속 소지식인 캐릭터들이 겪는 일련의 상황은 고대 시기부터 공화정과 마오쩌둥 혁명시대, 오늘날까지 변화해온 다양한 지식인 개념과 존재 방식을 환기시키며 이를 바탕으로 궁극적으로 오늘날의 지식인으로서 가치있는 삶의 태도를 찾아가게 된다.²²¹⁾ 여기에서도 허무 혹은 무기력한 정서는 주인공들의 기저를 이루는 정서인데, 양푸동의 ‘소지식인’ 설정에서 알 수 있듯이 이러한 속성은 잃어서는 안 되는 가치 있는 속성이자 의미 있는 자기 결정의 의미를 찾아간다. 아래에서는 그 과정에서 문화대혁명 시기의 지식청년 모델이 어떻게 해석되는지에 초점을 맞추어 이에 대한 반성이 현실에서의 삶의 방식을 결정할 때 반영되게 됨을 살펴보겠다.

1부는 황산에 올라가 먼 곳을 응시하거나 별 목적없는 몸짓을 하며 독백과 짧은 대화를 나누는 일곱 명의 젊은이들을 보여준다.(도47, 48) 그들의 대화는 자신의 기억 속에 존재하는 황산의 모습이 실재와 큰 차이가 난다는 내용이 중심을 이룬다. 주인공들은 황산에 대해서 자신이 가졌던 환상이나 잘못된 기대에 대하여 상당히 구체적으로 이야기를 나누는데, 여기에서 등장인물들의 관심이 황산이라는 외부 대상이 아니라 그 대상에 대한 자기 인식이라는 점이 드러난다. 한편, 음성만으로 처리 된 일부의 독백 부분은 미리 정해진 대사가 아니라 촬영과 별개로 양푸동이 출연자들과 진행한 개인적인 인터뷰를 삽입한 것이다. 작품에 출연한 배우들은 전문 배우가 아니라 지인의 추천이나 우연히 알게 된 정보로 이 작품 촬영에 자원한 평범한 20대 젊은이다. 가령 “가끔 믿음을 갖는 것은 실수다. 끈기가 인생의 목표를 지지하지만 그것은 좌절과 실패로 이끌기도 한다”라든지 “운명은 그 의지에 따라서 우리를 움직인다. 운명은 우리의 정신적 장애물이다”와 같은 독백은 2000년대 중국에서 살아가는 젊은이의 심

220) Angie Becker ed., *Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (Stockholm: Jarla Partilager, 2008), p. 222.

221) 양푸동의 ‘소지식인’ 개념과 관련하여 중국 역사상 문인, 지식인의 개념 변천에 대해서는 Colin Chinnery, “Identity and Authenticity—Yang Fudong’s Work and Contemporary China,” Pirotte, Philippe and Ruf, Beatrix eds., 앞의 책, pp. 132-133 참조.

리를 직접적으로 고백한 것이다.

대사와 독백이 자연스러운 구어체보다는 문어체에 가깝고 문학적이고 철학적인 표현이 자주 등장하는 특징 역시 ‘문예청년(文藝青年)’이라 일컬어지는 2000년대 중국 젊은이의 일면을 드러낸다. 문예청년은 학사 학위 정도의 고급 교육을 받은 20대 청년들이 문화생활을 적극적으로 영위하지만 열정이나 진지함이 결여되어 있다는 측면에서 이들을 일컫는 신조어이다.²²²⁾ 대사 외에도 작품 속 등장인물의 매력적인 외모 역시 문예청년의 한 특징이며 1부의 황산을 비롯하여 3부와 4부의 배경인 시골과 섬, 5부에서 민국 시기를 연상시키는 아르데코 양식의 상하이 건축 등은 모두 문예청년 세대의 관심을 끌었던 낭만의 상징들이다.²²³⁾ 문예청년을 연상시키는 주인공들의 특징, 전문 배우가 아닌 평범한 사람을 캐스팅한 점, 자의식이 강한 대사와 독백들, 영상에 극과 다큐멘터리적 요소를 혼합하여 영상의 허구적 성격을 강조하는 점 등은 2000년대를 사는 일반 젊은이가 영화에 출연하여 주어진 역할을 연기한다는 역할극의 성격을 환기시킨다.

1부의 이러한 특징은 이어지는 2부부터 5부까지의 작품도 2000년대의 젊은이들이 시골, 섬, 상하이를 배경으로 자신이 맡은 역할을 연기하는 것으로 상정하여 볼 수 있는 출발점이 된다. 양푸둥은 한 시기를 특정하여 사실적으로 재현하지는 않지만 초현실적인 분위기 속에서도 크게 보아 2부와 5부는 개혁개방 이후의 상하이, 3부는 문화대혁명 시기의 농촌을 환기시킨다.

2부는 식민지풍의 인테리어가 되어 있는 주택 안에서 등장인물들이 춤, 노래, 기타 연주, 식사, 섹스 등을 하는 장면들이 주를 이루고 사이사이에 삽입된 고속도로 장면이나 문이 여닫히는 장면의 몽타주들, 1부처럼

222) 문예청년(文藝青年)이라는 단어 자체는 문학에 심취한 청년을 가리켜서 1930년대부터 사용되었지만 저널리즘과 일상생활에서 널리 쓰이게 된 것은 2010 년 경 부터이다. 아직 학술 연구서보다는 웨이보 등 온라인 상에서 널리 쓰인다. 이에 대한 이른 시기의 보도로는 Monica Tan, “China Has Hipsters, Too,” *The Atlantic*. 2012.11.01. 출처 <http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/11/china-has-hipsters-too/264414/> 2015.10.03.을 들 수 있다.

223) Colin Chinnery, 앞의 글, pp. 132-133. 지식청년 노스탤지어와 민국열에 관해서는 Guobin Yang, “China’s Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s,” *Modern China* vol.29:3(2003), pp. 270-289.

배우들의 인터뷰 독백으로 구성되었다.(도49, 50) 등장인물들의 행동은 청각과 촉각, 미각 등 감각과 연관된 경우가 많고 그 중에서도 거의 쉼 없이 말을 한다는 점이 특징적이다. 대사의 내용 중 가장 큰 비중을 차지하는 것은 성(性)에 관한 것인데 경험과 판타지, 실제 상황 등을 망라하여 거의 모든 이야기들이 나온다.²²⁴⁾ 대표적으로 시작 부분에 남성이 여성의 가슴을 훑는 장면에서 여자는 “뭘 쓰고 있어?”라고 묻고 남자가 “미술”이라고 하자 “어쨌든, 난 알아”라고 응수한다. 이 장면은 2부 전체를 통틀어 등장인물 간 육체적 거리가 가장 가깝고 친밀감이 가장 잘 드러나는 부분임에도 불구하고 여성의 “어쨌든”이라는 말로 축약되듯 끊임없는 말을 하지만 그 말로 진정한 소통이 이루어지지 않는다는. 외출을 전혀 하지 않고 실내에서만 이어지는 온갖 종류의 활동들은 장식적인 인테리어 속에서 외부와 단절되어 자신들만의 세계에서 말잔치를 하고 있는 지식인상을 떠올리게 한다. 이외에도 자신의 생각에 대한 것, 정감어린 농담, 극단적인 상황, 모험담, 계획들, 동물을 대하는 잔인함, 사람들에게 실망한 것 등 다양한 주제의 말들이 쏟아지지만 이 말들이 새로운 의미나 인물의 캐릭터를 구체적으로 알려주는 것은 전혀 없다. 이렇게 말의 향연이라 할 만한 2부는 언어를 통한 선언과 주장이 지식인 활동의 주된 방식이었고 특히 성적으로 자유로운 분위기였던 1980년대를 암시한다. 실제로 1990년대는 1980년대 지식인이 과도한 철학과 사상에 함몰되었다는 반성과 함께 시작되었듯이 <죽림칠현>에서 2부의 수많은 대화와 유희들 가운데 카메라에 반복해서 잡히는 인물들이 허공을 응시하는 시선들은 이 자유로움과 유희적인 활동들에서 이들이 더 나은 삶에 대한 추구나 만족을 찾을 수 없을 것임을 예시한다. 이곳에서의 존재 방식에서 재호출할 만한 가치를 발견하지 못한 채 2부는 여성 인물이 자신을 낳은 어머니, 또 어머니의 충고에 대한 불평을 노래처럼 읊조리는 마지막 독백으로 마무리된다.

3부부터는 배경음을 제외하고는 대사와 독백이 전혀 없이 진행되는데

224) <죽림칠현> 총 5부 중 1, 2부에만 주인공들의 대사와 독백이 포함되어 있다. 1, 2부의 전체 스크립트는 Angie Becker ed., 앞의 책 참조.

이는 등장인물들이 새로운 여정에 2부에서의 경험을 반영한 것으로도 생각해 볼 수 있다. 3부에 주인공들은 시골로 가서 농민들의 일을 한다.(도 51, 52) 그들은 쟁기질을 하고 황소를 기르며 벼를 심는다. 도시에서 교육 받은 젊은이들이 현대화가 진행되지 않은 곳으로 가서 쉴 새 없이 육체 노동일을 하는 모습은 문화대혁명기의 상산하향(上山下鄉) 운동을 연상시킨다.²²⁵⁾ 상산하향 운동은 소학교와 중학교를 졸업한 학생들을 지방의 생산노동에 배치하자는 정책으로 1957년 처음으로 언급되었으나 문화대혁명 시기에 마오쩌둥이 고등학교 졸업생과 심지어 대학 졸업생과 당 간부를 포함하여 육체노동의 경험이 없는 지식인들을 사회주의 건설자로 변모하기 위한 육체노동에 종사할 것을 요구하면서 전국적으로 확대되었다.

지식인이 노동을 함으로써 노동자계급으로 변화하고 하방의 공간에 녹아들게 된다는 혁명기 지식청년 모델에 대한 추체험으로써 작품을 바라볼 때, 3부의 특징은 노동의 결과가 무엇인지 분명하지 않다는 점이다. 문화대혁명 시기에 선전된 지식청년 모델은 지식을 매개로 하여 농촌에 봉사하는 것이 아니라 지식인으로서의 특수한 지위를 버리고 무산계급으로 변화할 것을 요청받았다. 이는 문혁 선전화에서 ‘농촌으로 가서 농민에게 교육을 받으라’는 슬로건과 농민을 지식청년에 비해 더 크고 더 밝게 빛나는 중요한 영웅으로 그리는 방식으로 드러난다.(도53) 그러나 양푸동의 작품에서 주인공과 하방 공간의 지역민의 교류, 또는 하방 공간의 현대화와 같은 변화는 전혀 드러나지 않음으로 해서 지식청년 모델의 전제를 되묻게 한다. 지식인의 육체노동은 과연 무엇을 위한 것이었는가, 또 그것은 가능한 일인가를 다시 생각해 보게 한다. 3부에서 변화라고 할 만한 유일한 사건은 작품 전반에 걸쳐 수레를 끌고 쟁기질을 하며 노동의 중심에 위치했던 황소를 죽이는 일이다. 작품 말미에 이르러 특별한 설명 없이 마을 농민으로 보이는 인물 두 명과 주인공들이 처음으로 함께 눈에 모이

225) 관객들이 문화대혁명을 떠올리도록 3부의 설정을 의도적으로 계획했느냐는 질문에 양푸동은 원래부터 그런 의도는 없었고 아직 <죽림칠현>이 완결된 것은 아니라고 답한 적이 있다. 이는 완전한 부정이라기보다는 서론에서 언급했듯이 문화대혁명에 대한 어떠한 개인적인 의견도 말과 글로 표명하지 않으려는 작가의 방식으로 이해해야 한다. Zhang Yaxuan, "Interview: A Chill Spreading through the Air," Angie Becker ed., 앞의 책, p. 127.

더니 갑자기 황소를 죽이고 곧이어 주인공들은 농촌을 떠나려 한다. 이러한 3부의 마지막 설정은 인간과 환경을 변화시키겠다는 지식청년 사업의 비현실성을 더 두드러지게 한다.(도54)

성과없는 노동은 문화대혁명 당시의 지식청년 운동의 실패를 지적하는 한편, 양푸둥이 설정한 소지식인의 속성과 상통하는 면이 있다. <죽림칠현> 3부는 주인공들이 육체 활동을 계속한다 하여도 농민이 될 수 없음을 보여준다. 농촌의 작업 현장에서도 도시에 걸맞는 의상을 입고 출현하는 주인공들의 외모는 이를 단적으로 보여준다. 주인공들의 무표정 또한 ‘특별한 일을 하지 않는 우수한 자질을 가진 존재’인 소지식인상의 한 표현으로 볼 수 있으며 이는 주인공들이 농촌에 도착해서 떠날 때까지 변하지 않는다. 주인공들이 육체 노동을 하면서 짓는 무표정은 그들의 새로운 활동에 몰입하지 않고 외부인으로서의 정체성을 견지함을 보여주는 하나의 표식이 된다. 이는 문화대혁명 선전화에서 농사일을 가르치는 농민과 농사일을 배우는 지식청년이 외양상 뚜렷한 차이 없이 활기차게 농사일을 하는 순간을 그려냈던 것을 뒤집는다.(도55, 56) 한편, 일을 끝낸 후 어두운 밤에 조용히 허공을 응시할 때의 무표정함은 생각과 반성의 활동에 몰입한 상태를 표현한다고 볼 수 있다. 즉, 주인공들이 시종일관 짓는 무표정은 생각에 침잠하는 지식인으로서의 특질을 견지하고 있음을 의미한다. 3부의 중반 즈음, 논일을 하는 주인공들 너머로 지역 농민인으로 보이는 인물이 후경에서 무심히 이들을 내려다보는 장면에는 이 두 계층이 섞이지 않음, 서로 다름을 보여주는 양푸둥의 시각이 잘 담겨있다.

<죽림칠현>의 3부에서 지식청년 역할을 맡아 수행하는 소지식인의 모습은 문화대혁명 시기 선전되었던 지식청년상과 비교해 볼 때 상산하향 지식청년 운동에 대한 비판적 성격을 더욱 잘 이해할 수 있다. 문화대혁명 시기에 발표된 지식청년을 주인공으로 한 소설들의 표준화된 줄거리 전개는 지청 영웅 인물이 노간부의 지도와 사회주의 사상에 투철한 인물들의 도움으로 반대 인물과의 계급투쟁에서 승리하고 혁명사업을 완성하여 입당의 영예를 얻는 성장소설의 형식이었다.²²⁶⁾ 지식 청년들의 혁명

사업은 발전된 농장의 청사진을 그리고 이를 인민들과 함께 성공시키는 것으로 조국의 현대화라는 중국 사회주의 이상을 실현하는 것이었다. 이러한 과정을 수행하는 주인공 역시 사회주의 혁명 영웅에 걸맞는 ‘완전한 모습(高大全)’의 인물로 설정되었는데, 그 중 주목할 만한 구체적인 특징은 반대 인물과의 계급투쟁을 수행하기 적합하도록 일상생활에서도 항상 좋고 싫음이 뚜렷한 감정을 표출한다는 것이다.²²⁷⁾ 문혁시기에 재현된 지식청년상과는 달리 <죽림칠현>의 주인공들은 하방 공간으로 보내져서 농민과 같은 육체적 노동을 함에도 불구하고 열정적으로 지역의 현대화나 인민들을 이끌지 않고 무의미해보이는 상념에 빠져 있다. 이렇게 <죽림칠현>의 주인공들은 지식청년 모델의 역할은 하되 그 모델에 반하는 귀결을 보여줌으로써 기존의 지식청년 서사의 규칙을 깨뜨린다.

육체노동을 해 본 경험이 없는 지식인들이 반사회주의 우파분자로 변할 수 있는 가능성을 제거하기 위해서 상산하향운동을 적극 추진해야 한다는 마오쩌둥의 호소에 따라서 행동하였는데 주인공들의 모습이 마오쩌둥이 기대했던 지식청년의 상으로 변화하지 않은 원인을 구체적으로 밝히기 위해서는 지식인을 하방하여 생산노동에 참여시킨다는 상산하향운동의 실행 규칙 외에 이 운동의 전제와 목표를 되물어야 한다. 마오쩌둥 시기 상산하향 운동은 지식인에 대한 마오쩌둥의 불신이 가장 근본적인 원인이었지만 직접적인 계기는 도시의 젊은층 실업 문제와 농촌의 현대화 문제 및 젊은 식자층의 사상 통제의 필요성이었다.²²⁸⁾ <죽림칠현>의 소지식인상이 보여주는 성과없는 노동과 생각에의 침잠은 문화대혁명 시기에 목표한 생산력 증가와 사상 통제라는 기대를 무너뜨린다. 이 지점에서 3부의 캐릭터는 어떻게 놀라운 일이나 기념비적인 일을 하지 않음으로써 특별하고 우수한 자질을 가진 사람이 될 수 있는가를 분명하게 보여준다. 육체노동을 수단으로 하여 자유로운 사상 표현을 단속하고 개인으로 하여금

226) 조혜영, 「張抗抗論-모범청년 이데올로기 및 그것의 해체 과정을 중심으로」, 『중국문화연구』, 제17집(2010), 중국문화연구학회, p. 406.

227) 조혜영, 앞의 글, p.408.

228) 김기효, 「모택동과 문혁 시기 지식청년들의 상산하향운동 원인과의 관련성 연구」, 『인문연구』, 제74호(2015), pp. 254-265.

국가 주도의 발전 계획에 필요한 역할을 해내도록 강제한 경우가 문화대혁명의 지식청년 정책이라면 소지식인은 혁명이 지식청년에게 하달한 규범은 수행하되 그 목표는 달성치 않음으로써 과거의 전체주의적 방식에 저항하는 특별한 존재가 된다.

3부에서 보이는 주인공상은 이 작품이 촬영되었을 당시인 2000년대에 유행한 대중문화 속 지식청년상과도 차별화된다. 지식청년의 하향은 1990년대 이후 사회주의 노스텔지어 분위기 속에서 전시, 출판, 영화, 드라마, 식당 및 주점 등으로 상품화되어 매우 유행하였고 1990년대 후반부터 2000대 초반에는 관방 기관에서도 지청영화를 다수 제작하였다.²²⁹⁾ 21세기를 전후한 시점에 다시 만들어진 지청영화는 문화대혁명기의 지청영화와는 달리 하방의 공간을 유토피아적 공간으로 설정하고 주인공은 영웅에서 비영웅으로 변모하는 캐릭터로 설정한다는 점이 특징적이다. 하방 공간을 유토피아로 설정하는 경향은 개혁 개방 이후 도시화와 더불어 나타난 빈부 격차 등의 사회 문제에 대한 반작용으로 공간적으로는 비현대화된 장소, 시간적으로는 개혁개방 이전의 사회주의 시절을 이상적으로 기억하고자 하는 노스텔지어의 일종이다.²³⁰⁾ <죽림칠현> 3부에서 주인공들이 도시라는 자신의 공간을 떠나 타지인 농촌으로 이동하여 낮에는 밭을 갈고 밤에는 쉬면서 1부와 2부에서 자신을 괴롭혔던 모든 것들을 잊고 새로운 종류의 삶을 찾으려 시도한다. 그러나 주인공들은 하방 공간이 도시화의 문제점에 대한 해결책이나 도피처가 될 수는 없다는 사실을 마주하게 된다.

마오쩌둥이 주창한 지식인의 농민화 이론에 비추어 보면 3부에서 주인공들의 노동에도 불구하고 뚜렷한 성과가 보이지 않은 원인을 그들이 지식인으로서의 특징을 완전히 버리지 않은 것에서 찾을 수도 있을 것이다. 마오쩌둥은 상산하향 운동을 펼치기 이전부터 혁명성을 지닌 지식인

229) Guobin Yang, 앞의 글, pp. 272-290.

230) 바오야밍 지음, 노정은 역, 「소비공간 ‘바’와 노스텔지어의 정치」, 임춘성, 왕샤오밍 엮음, 『21세기 중국의 문화지도-포스트사회주의의 중국의 문화연구』(현실문화연구, 2009), pp. 391-414.; 박자영, 「상하이 노스텔지어: 중국 대도시 문화 현상 사례와 관련 담론 분석」, 『중국현대문학』 no.30(2004), pp. 91-122.

은 어떤 일을 수행함에 있어서 노동자, 농민과 상호 결합하여야 한다고 주장하였다.²³¹⁾ 그러나 4부 주인공들의 모습을 보게 되면 3부에서의 성과 없음은 주인공들의 무능 때문이 아니라 이들을 둘러싼 환경과 조건에 따른 것임이 드러난다. 3부에서와 마찬가지로 4부에서도 주인공들은 섬에서 물고기 잡아 손질하기, 배 만들기 등 노동을 한다. 노동의 강도는 3부보다 더욱 세 보이지만 생산 활동의 가시적인 성과도 분명히 드러나고 자신이 작업한 대상을 한 손에 들고 정면으로 선 등장인물 한 사람 한 사람을 비추는 카메라는 이 활동이 전적으로 그 인물의 공적임을 인정하는 시선을 보낸다.(도57) 여기에서 <낮선 천국>의 주인공 주즈가 말한 ‘내 인생에서 소외된 듯한 느낌’은 사라졌다.

3부와 4부의 차이는 이곳이 상산하향의 하방 공간인 어촌마을이 아니라 고대로부터 유토피아로 많이 상정되어 온 섬인 까닭이다. 양푸둥은 4부의 배경을 ‘믿음의 작은 섬’이라고 표현하는데, 주인공이 바다와 방해받지 않고 고립된 삶을 좋아한다는 설정 하에 유토피아에서의 삶이라 할 만한 생활로 4부를 형상화했다고 밝힌 바 있다.²³²⁾ 노동활동 여부는 3부와 4부를 차이 짓지 않는다. 두 파트의 구분은 ‘믿음’의 여부, 자율성의 여부에 있다. 4부에서는 얼핏 이중적인 정체성이라고 할 만한 두 가지 이질적인 활동이 무작위로 보인다. 어촌 노동자와 다름없는 행색으로 작업 중인 주인공이 있는가 하면, 육조 속 휴식을 취하거나 나체로 바다에 뛰어드는 자유롭고 낭만적인 주인공의 모습도 등장한다. 행동의 성격은 다르지만 당위성이나 간섭에 의한 것이 아니라는 점에서는 같다. 4부의 공간적 배경이 아름다운 식물들과 온화한 기후의 무릉도원이 아니라 사람들이 살다가 버리고 떠나버린 것 같은 흔적이 남아있는 황량한 섬임에도 불구하고 이곳을 유토피아로 설정한 데에서 양푸둥이 인간이 마음을 제약하는 논리와 법의 부재를 유토피아의 조건으로 여기고 있음을 알 수 있다.

1부가 2000년대의 문예청년, 2부가 1980년대의 젊은 지식인, 3부가 문화

231) 김기효, 앞의 글, p. 255.

232) Angie Becker ed., 앞의 책, p. 119, 222.

대혁명 시기의 지식청년과 같이 주된 지시 대상이 있는 반면 초현실주의적인 분위기의 4부는 특정한 중국 근현대 시기와 맞아떨어지지 않는다. 대신 중간 중간 주인공들이 학과 함께 있는 장면들은 작품의 제목인 ‘죽림칠현’의 사상적 배경이 되는 도가적인 이상향과 4부의 연결 고리이다. (도58) 고사 속 죽림칠현은 형식적으로만 기능했던 유교의 속박과 개인을 짓누르는 폭력적인 권력으로부터 자기 자신을 온전히 지키고자 자연과 조화를 이루면서 정신적인 해방을 얻는 것을 이상으로 삼는 도가적 삶을 선택했다. 위진(魏晉) 교체기의 난세에 대나무 숲 속에서 음악, 시, 술 등 풍류를 즐기며 살았던 그들의 태도는 지식인의 특징이자 자신의 인격을 온전하게 유지하는 삶의 자세에 다름 아니다. 4부는 <죽림칠현>의 다섯 파트를 통틀어 부분적으로나마 지식인의 성공적인 자기 발전을 형상화한 부분이다. 다른 파트에는 없고 4부에만 있는 것은 바로 속박 없음, 정신적인 해방, 인격의 드러남이다. 그런데 이러한 상황만은 가까운 과거에서 예를 찾지 못하고 2000년 전의 고사로까지 거슬러 올라갔다. 여기에서 우리는 양푸둥이 <첸춘동쪽>과 <죽림칠현>에서 공통적으로 던지고자 했다고 밝힌 질문 ‘인간에게 과연 정신적인 삶이 있는가, 또는 가능한가’가 특히나 현재에 시급한 문제임을 확인할 수 있다.²³³⁾ 이 질문은 양푸둥을 포함한 이 세대 젊은이들이 가지고 있는 영혼을 담은 삶에 대한 갈망을 담고 있기도 하다.

<죽림칠현>의 최종 파트인 5부는 주인공들이 다시 도시로 돌아온 후의 이야기이다. 이 작품의 1부에서 주인공들이 2000년대 문예청년으로 설정되었다면 2부부터 4부까지는 이들이 중국 역사 속 지식인의 유형을 의식하고 이를 추체험해보는 여정이었다. 마지막 파트인 5부는 그러한 탐색 끝에 다시 현실로 돌아와 이를 적용하는 단계라고 볼 수 있다. 5부에서 주인공들은 4부에서처럼 노동과 그렇지 않은 활동 모두를 구가한다. 건물

233) Chen Shuxia, "Interview with Yang Fudong" *Artspace China*, 2011. 4. 출처 http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html 2016.11.17.; Zhang Yaxuan, "Interview: The Power Behind," Angie Becker ed., 앞의 책, p. 175.

해체 공사판에서 일하거나 레스토랑에서 요리사로 일하는 장면, 화려하게 장식된 바에서 술을 마시고 엔틱 샵을 돌아다니는 장면들이 등장한다.(도 59, 60) 그러나 이러한 활동들은 4부에서처럼 노동의 성과나 자유로움의 만끽과 같은 결과로 이어지지 않는다. 5부에서의 노동은 직업의 성격을 띠며 비노동 활동들은 전형적인 대도시 속 소비 활동에 속한다. 중간 중간 삽입된 비현실적 장면들, 예를 들어 증기 기관이 달리는 철길을 말을 타고 달리고, 철거된 빌딩의 잔해들이 있는 가운데 당구 게임을 하는 장면, 마천루를 배경삼아 고층빌딩 옥상에서 야구를 하거나 산호 탱크를 매고 수중 산호초 사이를 걷는 등의 장면들은 주인공이 자신을 둘러싼 세계와 조화를 이룰 수 없음을 나타낸다.(도61, 62)

주인공들이 속한 세계이자 2000년대의 현실을 암시하는 5부의 촬영 장소는 상하이이다. 후반부의 배경이 되는 아르데코풍의 화려한 레스토랑은 실제로도 20세기 초에 지어진 극장을 용도 변경하여 성행중인 유명 레스토랑(鮮牆房)이다. 5부에서 약 50여분 동안 보여지는 상하이의 면면은 골동품점, 대극장, 증기 기관차, 인물들의 텐디한 복장에서부터 건물 철거 현장, 많은 고층 빌딩들, 옥외 바와 스쿠버 다이빙, 볼룸 댄스에 이르기까지 20세기 초의 모던 상하이의 유산 위에 21세기 다시 한 번 세계적인 대도시로서의 명성을 가지고 있는 상하이의 모습들이다. 그러나 이는 상하이에 대한 정확한 영상 기록이라기보다는 상하이에 대하여 말해지고 있는 이미지의 편집이라 할 수 있다. 상하이 여행자나 심지어 상하이 거주자도 이 영상에 담긴 상하이의 모습을 모두 경험해 볼 수는 없음에도 불구하고 모든 이들이 상하이라고 느끼는 이미지를 양푸둥은 상하이의 '거짓 럭셔리'라고 표현한다.

“(…)모든 사람들은 그들이 가본 적 없는 어딘 가에서 무언가 일들이 일어난다고 상상한다(…) 나는 도시가 이런 종류의 일들을 많이 가지고 있다고 생각한다. 많은 사람들은 상하이나 또 다른 거대도시에 대한 매우 구체적인 착각들을 가지고 있으며, 누군가 말하기 시작하면 그 장소가 삶을 얻는다. 즉, 도시들에는 판타지들을 생산하는 일종의 루머가 있고 이들 루머들은 기쁨을 만든다. 이 기쁨은 거짓되지만, 그것은 많은 이에게

영향을 끼친다. 이를 다루는 것이 우리가 특별히 관심을 가져온 ‘루머의 힘’을 다루는 것이며 매우 중요하다. 이미지 역시 이러한 힘, 사람들을 현혹시키는 힘이 있다”²³⁴⁾

루머의 내용과 합치되는 도시 이미지는 상하이를 중국의 ‘동서조우(東西遭遇)’의 도시, 모던 메트로폴리스와 같은 하나의 통일된 전체로 인식하게 만든다. 양푸둥은 사람들이 이러한 환상 속에 머무르며 그 안에서 자신에게 주어진 활동들을 수행하며 살아갈 때 느끼게 되는 감정을 ‘탈진’으로 표현한다.²³⁵⁾ 이는 5부의 마지막 부분에서 극적으로 드러난다. 작품의 말미, 화려하고 웅장한 최고급 레스토랑을 배경으로 남성 주인공들이 이곳의 요리사로 취직한다. 이곳은 여성 종업원이 접시를 든 두 손을 머리 위로 올려 고객에게 서비스하는 상황을 연상시키는 장면에서 드러나듯이 서비스 경제 속에서 사람들이 직업적으로 계급화 되어가는 현실의 축소판이다. 남성 주인공들이 많은 요리사들 중 일부가 되어 매니저의 점검을 받는 대열에 서 있거나 어두운 바의 조명 밑에서 매니저 또는 고객인 듯한 여성의 말을 가만히 서서 듣고 있는 장면, 정차 해 있는 화차 밑 철로에서 기어 나오는 장면 등에서 이 직업은 대도시에서 새로 생겨난 하층 계급의 일자리임을 암시한다.²³⁶⁾(도63) 성장을 하고 요리사가 된 남성 주인공들과 마주 앉아 서양식 식사를 하는 여성 주인공들 역시 딱딱한 표정과 지나치게 꼳꼳한 자세에서 그들이 대접을 받는 고객이 아니라 서비스 업종에 종사자의 직업적인 태도를 연상시킨다. 이는 5부의 시작에서부터 다양한 장소와 행동들을 거쳤으나 어디에도 속하지 못했던 혹은 어떤 직업도 가질 수 없었던 주인공들이 대도시의 소비문화 속에서 새로 생겨난 노동자의 역할을 맡게 된 상황을 보여준다.

지식인에서 노동자로 정체성의 전환을 요구했던 가까운 역사적 사례는 사회주의 혁명 기간 중에 국가가 강요했던 지식인의 대중화였다. 그로부

234) Zhang Yaxuan, “Interview: The Power Behind,” pp. 175–176.

235) Angie Becker ed., 앞의 책, p. 222.

236) 2000년대 상하이에서 요리사라는 직업의 계급성과 상업 광고에서 이의 적용에 관해서는 Jenny Grace Lin, “Above Sea: Modern and Contemporary Art from the Ruins of Shanghai”’s New Heaven on Earth,” Ph. D. Dissertation, UCLA, 2012, p. 163 참조.

터 약 한 세대가 흐른 현재에 대도시에서 요구되는 지식인의 노동자화가 사회주의 혁명과 대척점에 있는 자본주의의 성장 결과라는 점은 일견 아이러니하다. 그러나 사회주의 사상 하에서 지식인의 농민화를 지향했던 상산하향 운동의 주된 동기 중 하나가 생산력 향상이었다는 사실에서 알 수 있듯이 이 두 시기 국가나 사회가 공통적으로 현대화, 도시화와 같은 경제 효과를 창출할 수 있는 성과 목표를 위해 사람들을 기능으로 활용한다는 점에서 놀라울 정도로 닮아있다. 문화대혁명 시기와 글로벌 시대의 중국은 노동을 통해서 사회적 발전을 도모하는 행위가 존중받는 사회로서 젊은 지식인이 사회와 국가의 기대에 부응하려면 하릴없이 도시를 배회하거나 상념에 빠져있는 행위는 멈추고 경제 효과를 창출하는 건설적인 일을 해야 한다는 의식이 전제되어 있다. 이 지점에서 문화대혁명 시기의 사회주의적 현대화 과제는 2000년대의 글로벌 현대화 과제와 연계되고, 이러한 과제 해결을 위해 젊은 지식인이 특정 역할을 해야 한다는 모종의 당위성을 전제하고 사회가 필요로 하는 지식인상을 요구한다는 점에서도 문화대혁명 시기와 현재는 서로 닮아 있다.

5부의 종반부는 생산력 지상주의의 관점에서 볼 때 잉여 인간으로 취급되는 지식인들이 사회적 요구에 맞춰 자신들을 변화시키고자 하더라도 결국은 탈진하여 쓰러지고 과거처럼 실패할 것임을 암시한다. 마지막 신에서 카메라는 층고가 높은 건물을 아래위로 비추며 이 역사적인 건물의 세세한 인테리어를 공들여 보여준다. 카메라를 따라 긴 복도의 나무 패널과 수많은 램프들을 지나 만찬장으로 이동하면 원형 테이블, 화려한 패턴의 카펫, 기둥 주위에 늘어선 흰 천들이 촛불과 샹들리에 조명 또 이를 반사하는 벽거울 속에서 화려하게 빛을 발하고 있다. 만찬장에는 주인공 7명이 다시 모여 있고 주인공 들 외에 몇몇 남성들도 중앙 테이블에 둘러 앉아 아무 말 없이 먹고 마시고 있다. 이들을 중심에 두고 화면의 뒤쪽 배경으로는 3부와 4부에서 편집한 듯 보이는 주인공들이 야외에서 고군분투하는 장면을 보여준다. 화려한 만찬장 속 식사 장면과 그 배경에 보이는 장면의 병치는 화려한 상하이 이미지의 표피성을 드러낸다.

이어 주인공들 중 젊은 남성 두 명과 여성 한 명이 조용히 테이블에서 일어나 춤추기 시작하고 두 명의 다른 남성 주인공들은 테이블에서 일어나 서로 레슬링같은 힘겨루기를 시작한다. 이들은 춤을 추다 서로 부딪혀 남성들끼리는 폭력적인 싸움을 이어나가고 여성은 그 싸움에 냅킨을 떨어뜨리며 싸움을 부추기는 듯도 하다. 이들은 싸우다 쓰러지고 한 남자만이 남아 혼자 춤을 춘다. 이와 동시에 거의 100명에 가까운 요리사 유니폼을 입은 남성들이 우르르 만찬장으로 들어와, 홀을 둘러싸고 박수를 치기 시작한다.(도64) 그들의 박수는 마지막 남은 남성 주인공의 댄스에 리듬을 제공하는데 그 큰 소리와 수많은 손들이 주인공이 리듬에 따르도록 강요하는 느낌이다. 혼자 남아 춤을 추는 주인공은 쓰러져 있는 다른 주인공들과 마찬가지로 어디도 갈 수 없고 아무것도 표현할 수 없는 상태이다. 사회주의 혁명 시절의 빈곤을 대체한 호화로운 상하이 공간에서 도착한 주인공들은 1부부터 4부까지 보여주었던 그들의 무기력한 성격에 비추어 보았을 때는 상상하기 힘든 폭력성을 보여주고 고립된 채로 끝난다. 양푸둥은 이런 결말을 통해 5부에서 주인공들의 선택과는 다른, 사회의 흐름에 동참하지 않고 내면으로 침잠하는 길이 남아 있음을 암시한다.

더 나은 사회 건설을 위해서 지식인이 앞장서서 무언가를 해야 한다는 사명감과 영웅주의는 중국 지성계에서 1980년대 후반 이미 종결되었다. 전통적인 지식인의 사회적 지위를 상실한 데 대한 좌절감과 이를 되찾으려고 부단히 노력하는 입장에서 본다면 사회로부터 퇴각하는 선택은 지식인이 자신의 패배를 인정하는 것으로 비춰질 것이다. 그러나 양푸둥은 지식인과 사회의 새로운 관계 정립의 필요성을 제기한다. 인격의 발현이나 사람다움이 결여된 장소에 들어서지 않는 대신 목적지 없는 이동과 실존적인 무료를 선택함으로써 사회에 저항하는 방식이 그것이다. 양푸둥이 ‘소지식인’이라는 인물 유형을 통해 철저하게 와해시키고자 한 것은 지식인이 사회 발전과 함께 이루는 숭고한 조화이다. 죽림칠현에서는 비전문 배우를 쓰면서 대사 뿐 아니라 그들의 인터뷰를 편집해서 독백으로 넣는 등 주인공들이 연기를 하고 있음을 드러내었다. 주인공들은 자신들이 허

구의 일부분이 되었었음을 혹은 될 수 있음을 깨달을 때, 가장 먼저 필요한 행동은 거기에 가담하지 않는 것, 세트장에 비유할 수 있는 사회 현실로부터 떨어져 나오는 것이다. 5부의 레스토랑 장면은 세트장으로서의 사회 현실을 형상화한 것이라 할 수 있다. 세트장 속에서 소지식인은 결국 쓰러지거나 온 몸으로 자신을 표현하는 춤을 출 때조차 다른 사람들이 치는 그치지 않는 박수 소리에 탈진할 때까지 몸을 움직일 수밖에 없었다. <죽림칠현>의 5부를 감상한 뒤 양푸둥 작품 속 주인공들의 나른함은 새롭게 해석될 수 있다. 즉, 양푸둥의 ‘소지식인’의 무료함도 고사 속 죽림칠현의 현자와 같이 사회에서 스스로 유리됨을 선택함으로써 기존 사회에 대항하는 한 방식으로 의미를 가진다.

양푸둥의 문화대혁명에 대한 관심은 그 시절이 어떠했는가의 진실을 규명하거나 사실을 재현하는 데에 있지 않다. 그 대신 그 시기의 유산들 중 오늘날에 적용 가능한, 다시 되살릴 수 있는 바가 있는가를 거리를 두고 바라본다. 이렇게 현실적 필요성에 의해서 과거의 경험을 선택적으로 평가한다는 점에서 양푸둥이 문화대혁명을 바라보는 시각은 창조적이고 생산적인 문화행위로서의 노스텔지어라 평가할 수 있을 것이다.

노스텔지어적 현상을 복구적 유형과 성찰적 유형으로 구분한 문화연구자 스페틀라나 보임(Svetlana Boym)에 따르면 복구적 노스텔지어(restorative nostalgia)는 그리운 과거를 복구하고 잃어버린 시간으로 되돌아가기를 꿈꾸는 퇴행적 성격의 것으로 민족주의나 전체주의적 호소 같은 정치적 목적에 동원될 위험성을 지닌다. 반면 성찰적 노스텔지어(reflective nostalgia)는 과거를 과거로서 인정하고 현재의 관점에서 상실에 대한 슬픔을 포함하여 다양한 사색을 행하는 것이다.²³⁷⁾ 보임을 비롯한 많은 학자들은 러시아와 동독 등 사회주의 체제가 붕괴된 후 10년 이상이 경과하면서 1990년대 후반부터 2000년대 들어 옛 사회주의 체제 지역에서 과거를 그리워하는 노스텔지어 현상이 대중산업문화를 중심으로 폭넓게 일어났음을 주목하여 왔다.²³⁸⁾ 중국 역시 1980년대 중반 이후 거

237) Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), pp. 41-71.

대한 도시화가 상업화가 진행됨에 따라 출판과 영화, 가요, TV 프로그램 등 문화시장에서 향수를 자극하는 다양한 기획이 대중의 인기를 얻었다. 다이진화(戴錦華)는 이와 같은 90년대 중국 노스텔지어를 ‘상상된 노스텔지어’라고 진단하는데 그에 따르면 중국의 90년대 노스텔지어 현상은 급격한 근대화에 따른 불안과 피로감에서 도망치고 싶은 욕망에 따라서 이에 자각적인 저항을 하기 보다는 적당히 타협한 산물이다.²³⁹⁾ 특히 이러한 분위기 속에서 이야기되고 형상화되는 중국의 과거 시기는 실제로 존재한 적이 없는 만들어진 과거라는 점에서 복구적 노스텔지아를 넘어 ‘상상된 노스텔지어’로 명명된다.²⁴⁰⁾ 다이진화는 상상된 노스텔지어가 자신들에게 안심과 위안을 줄 수 있는 가상의 과거라는 점을 지적하며 이를 만들고 소비하는 문화적 활동은 일종의 퇴행으로서 바람직하지 않다고 평가한다. 마찬가지로 옛 사회주의 지역의 노스텔지어에 대한 분석에 있어서도 연구자들은 이론상으로는 복구적 노스텔지어와 성찰적 노스텔지어가 양립하지만 현실에서의 현상에서는 대다수의 경우 대량소비를 촉진시키기 위한 유행 산업의 틀을 넘지 못한다고 본다.²⁴¹⁾ 이처럼 복구적 노스텔지아 혹은 상상된 노스텔지어가 만연하는 시대에 양푸둥이 지식인이라는 개념을 통해서 죽림칠현 고사가 탄생한 고대 시기 및 문화대혁명을 뒤돌아보는 방식은 성찰적 노스텔지어의 한 예로서 의의를 가진다.

구체적으로 <죽림칠현>에서 문화대혁명 시기 지식청년의 존재 방식을 재검토하는데, 노동하는 청년 이 도시와 비도시에서 공통적으로 정주하지 못하는 상황을 통해 ‘지식인의 비지식인화’를 비판한다. 지식인의 노동이 사회 계몽이나 변화를 만들어내지 못할 뿐 아니라 지식인이라는 정체성가

238) 이문영, 「탈사회주의 국가의 사회주의 노스텔지어 비교 연구- 러시아의 소비에트 노스텔지어와 독일 오스텔지를 중심으로」, 『슬라브학보』 vol.26:2(June, 2011), 한국슬라브유라시아학회, p. 159.

239) 다이진화, 「상상된 노스텔지어」, 계간 『문학수첩』, 2005 여름호, p. 390.

240) ‘상상된 노스텔지어(imagined nostalgia)’라는 용어는 아파두라이에 의해 제안되었으며 그는 이러한 노스텔지어가 대량 판매를 위한 전략으로 광고에서 주로 사용된다고 보았다. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), p. 77.

241) 이문영, 앞의 글, p. 172.

붕괴되고 존재 자체가 소멸될 뿐이라는 성찰을 3부와 5부를 중심으로 살펴볼 수 있다. 양푸동의 소지식인상, 즉 현실로부터 후퇴하여 역설적으로 사회 비판의 역할을 하는 지식인의 존재 방식은 문혁 시기의 지식청년상 뿐만 아니라 현대화된 도시 속 젊은 노동 인구에 대해서도 시사하는 바가 크다. 최근 중국 학계에 큰 파장과 함께 현실 정책에도 큰 영향을 주고 있는 경제학자 윈티에권(溫鐵軍)이 제기한 바,²⁴²⁾ 중국의 20세기는 중화인민공화국 성립, 대약진 운동과 문화대혁명, 개혁 개방과 같은 정치적 곡절을 통해서가 아니라 국가주도로 급속히 자본을 축적해온 일련의 과정, 특히 자본이 극도로 부족한 국가가 인민의 노동 자원으로 대체해온 백년의 시간으로 보아야 한다는 주장은 죽림칠현의 3부와 5부에서 그려진 실패하고 탈진하는 젊은이들을 중국 근대화 역사의 알레고리로 읽을 수 있게 돕는다. 국가 발전에 큰 기여를 하고도 결실에서 소외받는 인민으로 윈티에권이 관심을 기울이는 계층은 지식인이 아니라 농민이지만 국가 생산력 증대를 위해서 소모적으로 쓰였다는 점에서 문화대혁명 시기 도시에서 발생한 잉여 노동력이었던 지식청년과 윈티에권의 농민은 겹치는 부분이 있다. 특히 <죽림칠현>의 5부가 농촌과 섬에서 짐을 싸들고 현대화된 도시 상하이에 도착하여 노동 산업 구조 속에 진입하고 결국 쓰러지는 주인공의 모습과 윈테권의 저작에서 생생하게 그려진 일자리를 찾아 많은 이가 떠나가 전통사회의 기틀이 흔들리게 된 중국 농촌은 한 쌍을 이루며 도시화로 대변되는 중국의 현실 속에서 소모품이 아닌 다른 방식의 삶을 강구해야 함을 일깨운다.

이 장에서 살펴본 리산과 양푸동은 지식인상에 대한 이해를 기반으로 자아 정체성을 새롭게 확립하는 과정을 창작의 중심에 두었다. 중국에서 지식인의 의미는 역사적 상황과 함께 변해 왔다. 전통 사회의 문인 계층이 사라진 후 1930년대 들어 중국 공산당은 ‘지식분자’라는 새로운 용어를 만들어 더 나은 사회 건설 및 혁명 의 확산을 위해 헌신하는 새로운 지식

242) 윈테권의 강연록과 글을 선별하여 엮은 국내 단행본인 윈테권 지음, 김진공 옮김, 『백년의 급진』 참조.

인상을 설파했다. 지식분자는 사회주의 국가가 수립될 때까지 공산당의 집권에 협력하는 집단이었으나 사회주의 체제가 수립된 후에는 권력에 대한 위협으로 상정되었고 특히 문화대혁명 시기에는 가장 박해받는 계급이 되었다.²⁴³⁾ 상대적으로 높은 교육을 받고 도시에서 성장한 청년들을 농민에게 재교육을 받게 하여 소위 ‘지식청년’으로 변모시키고자 한 상산하향 운동은 지식인 계층을 농민화하고자 한 시도였고, 노동자 계급과 차별화되는 지식인 계급의 존재를 부정하는 것이었다. 문화대혁명이 종결되고 대학이 다시 학생을 모집하자 1980년대 전반 학사 학위가 있는 이들이 새롭게 사회에 진출하게 되었고 당시는 이들을 지식분자라고 불렀다. 1980년대의 이 젊은 지식인들은 개인의 자유와 국가의 발전이라는 시대 과제에 열정적으로 참여하면서 문화대혁명 시기에 빼앗긴 사회 엘리트로서의 지위와 역할을 추구하였다. 그러나 1989년 천안문 사태에서 권력에 대한 무력감을 확인하게 되었고 뒤이은 1990년대의 국가 검열 및 대중문화의 흥기 속에서 예전과 같은 대중에 대한 영향력을 행사하기는 어려워졌다. 글로벌 소비주의가 급속하게 진행된 2000년대 중국에서는 대도시를 중심으로 더 이상 지식분자에 대한 사회적인 필요가 없고, 과거 젊은 지식인을 지칭하는 새로운 용어와 정의는 사회 트렌드와 함께 연계되었다. 문학, 음악, 요리 등 이른바 문화적 활동을 적극적으로 추구하는 젊은이를 일컫는 ‘문예청년’이라는 단어가 등장했는데 여기에는 문화에 심취하지만 자기 몰두적이고 어려움이나 고통을 회피하며 사회 발전에는 이바지하지 못한다는 비판적 시각이 깔려 있다.

리샨은 그와 유사한 개인사와 창작 경력을 지닌 세대의 작가들 중 거의 유일하게 문화대혁명 이데올로기의 공범의 역할을 했던 자신에 대한 비판을 통해 과거의 자신과 결별하고자 했다. 양푸둥은 젊은 지식인이 사회 이데올로기에 따라 자신의 삶의 목표와 역할을 변화시키자 했을 때의 실패담을 초현실적인 영상으로 담아내었다. 그리고 여성처럼 치장한 남성이나 실존적인 무료 속에서 배회하는 젊은이처럼 사회 비주류의 인물형을

243) 이에 대해서는 본 논문 2장 참조.

새로운 자신 또는 자기 세대의 모습으로 제시했다. 이러한 인물형은 타계층에 대한 지식인의 상대적 우월성을 포기한다는 점에서 관습적인 엘리트 이미지, 특히 1980년대 지식인들이 자신들을 재현한 문화대혁명이라는 비극 속에 처한 영웅상을 거부한다. 더하여 리산과 양푸둥은 비주류형에서 발견할 수 있는 개인의 인격 발현을 긍정적으로 평가하고 이를 국가와 사회가 주도하는 집단주의의 유산을 극복하는 길로서 제시한다. 사실 개성과 자유는 1980년대 지식인들이 문화대혁명 시기와 단절하고 새로운 시대를 열고자 하며 이미 주창했던 바였다. 그러나 당시 지식인들은 이를 추구하는 방식에 있어서 단체 운동전개나 슬로건 제창과 같이 혁명 이데올로기가 내재된 방식을 탈피하지 못했다. 이에 반해 이 두 작가의 작업은 중국 현대 사회의 구체적인 상황을 배경으로 사회적 목표와 개인의 내적 특질이 대립하며 벌어지는 상호 역학 관계를 명확히 함으로써 온전히 자유로운 지식인이자 한 개인으로서의 가치를 역설한다.

이 두 작가의 작품에서 강조되는 개성의 발현과 내적 충실은 그렇지 못한 과거에 대한 반성을 전제로 하고 있다. 리산 작품에서 문화대혁명 시기는 지식인인 예술가가 권력에 순응했던 시기로, 양푸둥의 작품에서는 경제적 생산력 향상이라는 사회적 목표 달성을 위해 지식인이 비지식인의 역할을 했던 시기로 그려졌다. 또한 이들의 작품은 개인 또는 집단으로서의 지식인이 자신의 이중적 정체성으로 인해 겪는 혼란을 지식인으로서 가지는 자의식을 통해 극복해야 하는 필요성을 보여준다. 이는 신시기의 문화대혁명관과 비교해 보았을 때, 문화대혁명을 특정 인물의 전제정치의 결과물로서가 아니라 사회 이데올로기가 개인에게 미치는 영향력의 측면에서 바라보는 시각이다. 그리하여 그 시기의 지도자였던 역사적 인물로서의 마오쩌둥 사망 이후에도 문화대혁명 이데올로기가 내재된 개인을 통해서 혁명의 유산은 이어질 수밖에 없으며, 그 극복은 개인의 과제가 된다. 리산처럼 문화대혁명을 직접 겪으며 그 시대 이데올로기와 타협할 수밖에 없었던 세대는 물론이고 양푸둥처럼 문화대혁명 말기에 태어나 직접 경험이나 기억은 없지만 ‘부강 사회 건설’이라는 기치가 개인의 가치를 능

가하는 집단주의가 여전한 사회에서 살아가는 2000년대의 젊은 지식인도 문화대혁명으로 대표되는 집단주의의 권위에 함몰되지 않고 자신의 내적 특질에 기반하여 자신의 목표와 역할, 가치관 등을 지키는 것을 요청받는다. 이러한 의미에서 리산의 작품 속 여성스러운 자기 이미지와 양푸둥이 형상화한 무기력해 보이는 소지식인은 모두 시대와 사회의 강요에서 벗어나는 길을 찾는 지식인의 모습이다. 이는 상흔미술 속 자기연민에 빠진 인물상보다 훨씬 적극적으로 혁명 시대 및 그 유산과 결별하고 더 나은 삶을 추구한다.

V. 문화대혁명 유산의 지속성

본장에서는 왕광이(王廣義)와 장페이리(張培力) 작품에서의 문화대혁명을 살피고자 한다. 이 두 작가는 같은 시기에 저지양 미술학원에서 수학했으며, 졸업 후 각각 북방집단(北方群體) 이성회화(理性繪畫)와 연못회(池社)의 일원으로 활동했던 85미술운동의 대표적 인물이다. 또한 1980년대 말에 접어들며 문화대혁명 관련 이미지의 본격적인 사용을 통해 작업의 양식과 매체에 큰 변화를 꾀한 바 있다. 이러한 일련의 행적은 당시 두 작가가 지닌 문제의식의 연장선상에서 각 작품에 등장하는 문화대혁명 미술 형식이나 이미지를 재고해야 함을 시사한다. 이들이 1980년대 말부터 시작한 일련의 작품들은 중국 현대 미술계에서 문화대혁명 시기에 제작·유통되었던 대중 매체 이미지를 차용한 가장 이른 시도에 해당될 뿐만 아니라 1990년대 중국 미술계에 즉각적이고 광범위한 영향을 끼쳤다.²⁴⁴⁾ 이러한 점에서 왕광이와 장페이리는 1990년대 이후 중국 미술에 있어서 문화대혁명 재해석을 살펴볼 때 빼놓을 수 없는 대표적인 작가이다.

상술한 의의에 주목하여 왕광이와 장페이리의 작품을 살펴봄으로써 본장에서는 문화대혁명이 지닌 영향력 및 현 시대와의 친연성을 상고할 수 있을 것으로 기대된다. 특히 두 작가는 문화대혁명을 일개의 사건으로서

244) 왕광이는 <대비판> 연작을 시작하기 전 1980년대 말, 문화대혁명 시기의 인쇄물을 활용하는 작업에 대하여 장페이리와 공감대를 형성하고 있었음을 언급한 바 있다. 이 두 작가는 85미술운동의 움직임과 결별하면서 앞으로의 방향에 대한 의견을 교환하곤 했으며 장페이리가 건네준 문화대혁명 시기 신문이 왕광이의 대비판 연작 구상에 있어서 한 촉발점이 되었다. 이 시기 두 작가의 긴밀한 관계와 상황에 관하여 盧榮華, 「創作中的生存戰略」, 『“自在之物”: 烏托邦、波普與個人神學』, pp. 389-395 참조. 1989년을 전후하여 시작한 왕광이의 <대비판> 연작과 장페이리의 <육체미> 연작은 홍콩 전시부터 큰 반향을 일으켰고 1993년 베니스비엔날레에도 다수의 작품이 전시되었다. 단, 왕광이의 작품은 1990년대에 미술시장에서의 판매로 이어진 반면, 장페이리의 <육체미> 작품은 그렇지 않아 1990년대는 문화대혁명 대중매체 이미지 차용과 관련하여 왕광이의 작업에 관심이 집중되었으나 최근에는 장페이리의 80년대 말 90년대 초 작업에 대한 관심의 필요성이 대두되고 있다. 이는 정치 비판적 성격이 강하여 국내 전시가 용이하지 않은 장페이리의 작업이 홍콩 Asia Art Archive에 소장됨으로써 이미지로서나마 노출이 가능하여졌고, 카탈로그 레조네 성격의 단행본이 출간되어 <육체미>연작 전체가 실린 점에 기인하고 있다고 생각된다. 또한 왕광이와 장페이리 작업을 연계하여 분석하고 의미를 부여한 석사학위논문으로 費婷, “意識形態與微觀政治-政治波普的兩條道路,” 碩士學位論文, 中國美術學院, 2010이 있다.

가 아닌, 대중에 큰 영향을 끼친 이데올로기와 권력의 작동기제라는 심리적 차원에서 접근하고 있다. 이는 신시기 미술 작품에 나타난 문화대혁명 관보다 훨씬 보편적인 지평을 확보한 것으로 볼 수 있다. 나아가 문화대혁명의 영향력이 현재도 지속되고 있다는 것에 주목한 점은 신시기 관방의 ‘종결된 역사로서의 문화대혁명관’²⁴⁵⁾과 대치되는 주요한 부분이다.

1. 왕광이(王廣義, 1956-)

1984년 저지양 미술학원을 졸업한 왕광이는 <극지(極地)>(1985-1988)와 <후고전(后古典)> 연작(1988-1990)을 발표하며 85미술운동의 북방집단을 대표하는 작가로 미술계에 자리매김 했다. 위의 두 연작에서 작가는 초현실주의나 서구 미술사의 걸작 이미지에 기반을 두고 작업을 진행한 바 있다. 그러나 <마오쩌둥-AO(毛澤東-AO)>(1988년, 도65)를 기점으로 문화대혁명 및 중국의 사회주의 체제 하의 시각 이미지를 작품에 도입하며 변화를 보였다. 왕광이는 1988년 11월 열린 황산(黃山) 컨퍼런스에서 이 작품의 밑그림을 공개하였고, 1989년 2월 베이징에서 열린 《중국현대미술전》에 완성 작품 <마오쩌둥-AO>를 출품하였다. 이 작품은 전시되자마자 중국 내외에서 큰 반향을 일으켰다.²⁴⁶⁾ 이후 왕광이는 <대비판(大批判)>, <냉전미학(冷戰美學)>, <유물주의자(唯物主義者)> 연작에서 프로파간다 포스터, 마오쩌둥, 농공병 인물상을 작품의 주요 시각 모티브로 삼아왔다. 즉, 1989년 이후로 작가는 ‘사회주의 시각경험(社會主義 視覺經驗)’²⁴⁷⁾으로부터 작품을 촉발시키고 있는 셈이다.

245) Xu Ben, *Disenchanted Democracy: Chinese Cultural Criticism after 1989*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999, pp. 63-64.

246) Martina Köppel-Yang, 앞의 논문, pp. 151-152.

247) ‘사회주의 시각경험’은 왕광이 자신이 마오쩌둥 초상 이미지와 문화대혁명기의 선전 포스터 이미지 등의 소재를 일컬어 스스로 사용한 용어이다. Huang Zhuan, *Politics and Theology in Chinese Contemporary Art: Reflections on the work of Wang Guangyi* (Milano: Skira, 2013), p.157; Charles Merewether, "An Interview with Wang Guangyi on the Socialist Visual Experience," Wang Guangyi, *Wang Guangyi* (Hong Kong: Timezone 8 Limited, 2002), pp. 32-33.

‘사회주의 시각경험’에 기초하여 작품들을 제작하면서 왕광이는 작품 모티브뿐만 아니라 창작 태도에 있어서도 변화를 꾀한 것으로 보인다. 그는 작품 활동의 전환점으로 평가되는 <마오쩌둥-AO>를 출품했던 황산 컨퍼런스에서 80년대 품었던 인본주의적 열정(人文熱情)을 버리겠다고 선언한 바 있다. 이러한 그의 선언은 차후 중국 내외 미술계에서의 인지도 상승 및 시장에서의 높은 판매 실적과 연계되어, 그가 지향하는 새로운 창작 방향이 시장과 매스미디어에의 투항을 뜻하는 것이라고 해석되기도 하였다.²⁴⁸⁾ 특히 왕광이의 90년대 이후 작품이 해외 미술계에서 높은 인기를 누리자 이러한 현상을 중국 아방가르드의 죽음, 서구 오리엔탈리즘에의 편승으로 규정하고 비판하는 목소리가 중국 내부에서 대두되기도 하였다.

왕광이의 정치적 태도에 대한 평가도 상반된다. 한편에서는 그를 중국 사회주의 정치에 맞서는 저항자로 보는데, 이에 대한 근거로 그의 작품 속 마오쩌둥의 이미지-마오쩌둥이라는 신격화의 대상을 모독-를 들고 있다. ²⁴⁹⁾ <마오쩌둥-AO>에서처럼 마오쩌둥 이미지 위에 그려 넣은 격자가 마오를 왕광이 특유의 그리드 안에 투옥시킨 것과 같다고 읽는 것이 대표적인 예이다. 다른 한편, 왕광이를 민족주의자라고 평가하는 시각도 적지 않다.²⁵⁰⁾ 이들은 왕광이의 작품에서 중국을 지시하는 이미지나 상황이 서구의 대응물과 병치됨으로써 나타나는 의미가 두 세계의 대결 구도라고 주장한다. 결국, 왕광이의 정치적 성향에 대한 상반된 평가는 그의 작품 속 ‘사회주의적 시각경험’에 대한 해석차에 기인한다고 할 것이다.

앞서 밝힌 바와 같이 상반된 해석이 공존할 수 있는 것은 왕광이 작품이 지닌 특유의 표현 방식에서 연유한다. 사회주의와 자본주의라는 상이

248) Linlin Chen, *Does Price Matter? A Critical Assessment Of Prices In The Contemporary Chinese Art Market* (Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2010), pp. 14-21.

249) Michel Nuridsany, *China Art Now*, (Paris: Editions Flammarion, 2004), p. 9.

250) Gary G. Xu, “Wang Guangyi, Precisely,” *The Thing-In-Itself: Utopia, Pop and Personal Theology*(“自在之物”: 烏托邦、波普與個人神學), (Guangzhou: Lingnan Art Publishing House, 2012), p. 465; Gao Minglu, *Total modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art*, p. 30.

한 체제에서 생산된 대중매체 이미지를 병치시키는 왕광이 특유의 방식은 서로 모순되는 해석들을 유도한다. 또한 병치 이미지들은 서로간의 관계 속에서 불확정적이고 풍부한 의미들을 가지도록 면밀하게 조정되었다.²⁵¹⁾

왕광이 작품에서 사회주의 시각 이미지의 등장을 그의 전작들과 연계하여 살펴보면, 이 불확정성을 통해 작가가 전달하고자 하는 메시지를 파악할 수 있다. 왕광이는 미술학교 재학 시절부터 인간의 정신세계를 작업의 주제로 삼아왔다. 그의 데뷔작이라고 할 수 있는 <극지> 연작에서는 인간의 정신세계를 ‘신의 세계를 닮은’, ‘절대 진리가 구현된 상태’로 상정하고 그 최종적 상태를 회화로서 표현하는 것을 예술가로서 자신의 역할로 삼았다. 한편, 서구 문화사에서 손꼽히는 명화나 음악 악보 이미지에 수정을 가한 <후고전> 및 <이성> 연작은 미술사적으로 고전주의라는 특정한 예를 활용함으로써 인간 정신을 역사적 측면에서 접근한 작품이다. <극지>에서 <후고전>으로 전환한 배경에는 <극지>에 대한 당시 중국 미술계의 반응과 왕광이의 미술사적 정보 및 해석이 복합적으로 작용한 것으로 보인다. 아래에서는 <극지>에서 <후고전>으로 작업을 전환하는 배경 과정을 살펴봄으로써, 이후 그가 모색해 오던 문제와 그 해결책의 연장선상에서 사회주의 시각 이미지들 역시 채택되게 되었음을 밝힐 것이다. 그리하여 <대비판> 이후의 연작 역시 인간의 정신세계라는 큰 주제의 변주이며, 구체적으로는 현대 중국 사회의 구성원들이 공유하는 믿음의 체계를 다루고 있음을 보일 것이다. 이는 왕광이 작품의 주제가 외부의 객관화된 대상으로서의 마오쩌둥 및 사회주의 이데올로기라기보다는, 이를 대하는 현대 중국 사회 구성원들의 심리와 의식의 문제임을 말해 준다.

(1) ‘상황 논리’와 당대성의 표출

251) 왕광이 작품의 특징으로서 불확정성은 여러 연구자에 의해서 강조되어 온 바가 있다. Gary G. Xu, 앞의 논문, pp. 465-466. Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, *The Art of Modern China*, Berkeley, CA: University of California Press, 2012, p. 260.

“우리들-85미술운동의 참여자”

(…) 우리는 병들고 말초적인 로코코 양식의 예술에 반대하며, 생명 진화에 불리한 일체의 건강치 못한 것들에 반대한다. (…) 85미술운동 참여자들이 행하는 바는 예술을 위한 예술 창작이 아니라 철학이 아닌 철학 관념을 표출하고 행동으로 옮기는 과정이다. (…) 우리는 “내용이 형식을 결정한다”라는 오래된 명제를 다시 제안한다. 우리의 이미지 표현은 예술이 아니다! 그것은 신문화(북방문화)의 예언이다. 회화 이미지가 나타내는 심오한 의미의 불가지성(不可知性)이 궁극적으로 본질적인 실재에 접근할 수 있으므로, 우리들은 아방가르드 회화를 예언을 전달하는 매체로 사용하는 것이다.²⁵²⁾

위의 선언문에 가까운 기고문에 나타나 있듯이 왕광이의 초기 목표는 인간의 생명력을 꽃피우는 ‘건강한 상태’와 연관된 초월적 개념을 형상화하는 것이었다.²⁵³⁾ 북방집단 이성회화를 주창하면서 강조했듯 왕광이는 미술의 형식보다는 내용을, 현실 그 자체가 아닌 현실이 진화한 가능태로서의 미래 문화, 궁극적인 절대 진리를 담는 회화를 추구했다. 따라서 그의 회화에서 재현적 요소는 경험적 세계 안에 존재하는 특정 대상을 구체적으로 지시하는 것이 아니라, ‘의지,’ ‘추구,’ ‘가치’와 같은 초월적이고 정신적인 요소를 표현하기 위해 빌려 온 형상이다. 이것이 왕광이의 연술에서 ‘초월성,’ ‘종교적 질문’ 등의 단어로 나타나는 그의 주된 관심사이며, 1985년에서 1987년에 걸쳐 제작한 <극지> 연작의 주제이다.(도66)

그러나 80년대 후반 중국 미술계에서 북방집단 작품의 개념적인 형상들은 이 그룹의 작가들이 기대한 만큼 큰 문화적 반향을 이끌어내지 못했고, 심지어 과도하게 철학화된 미술 형식으로 여겨졌다. 80년대 후반 이성회화의 발표 이후 평론가들은 왕광이에게 작업이 보다 당대성을 띠 것을 요청했다.²⁵⁴⁾ 이 시기 왕광이의 연술들은 초월적 물음에 대한 답을 추구하는 자신의 성향이 당시 중국 미술계가 고민하는 바를 담아내지 못하는

252) 王廣義, 「我們—’85美術運動的參與者」, 『中國美術報』第59期(36)(1986.09.08.).

253) Huang Zhuan, *Politics and theology in Chinese Contemporary Art* (Milano: Skira, 2014), p. 128.

254) 편지 형식으로 지면에서 이루어진 홍자이신의 비평과 연사춘의 비평이 대표적인 예이다. 洪再新, 「批判的圖式與圖式的批判—致畫家王廣義的信」, 『美術』3期(1988), pp. 53-56; 嚴善錚, 「當代藝術思潮中的王廣義」, 嚴善錚·呂鵬, 『當代藝術思潮中的王廣義』(四川: 四川美術出版社, 1990), pp. 2-6.

테에서 오는 많은 고민들을 보여준다. 그는 형식상의 실험만을 쫓는 미술에 대한 거부감만큼이나 문화적 의미를 던지지 못하는 미술에도 가치를 두지 않았다.²⁵⁵⁾ 이러한 스스로의 기준에 비춰 보았을 때, 양식상으로도 생소하고 주제 면에서도 지나치게 개념적이어서 사회로부터의 반향이 미비한 자신의 작품은 수정이 불가피할 수밖에 없었다. 이에 왕광이는 1988년 경부터 초월적 물음을 추구하는 동시에 당대성도 담아내기 위한 새로운 시도로 연작 <후고전>와 <이성> 연작을 시작했다.(도67, 68)

당시 왕광이는 포퍼(Karl Popper, 1902-1994)와 고프리치(Ernst Gombrich, 1909-2001)의 이론에서 돌파구를 위한 실마리들을 발견했다.²⁵⁶⁾ 먼저, 왕광이는 포퍼의 정치 및 역사 철학의 가설적 연역법과 상황논리에서 아직 실현되지 않은 절대적 가치와 당대성을 동시에 담아낼 수 있는 방법론적 가능성에 주목했다. 마치 예언자처럼 앞으로 인류가 성취해야 할 절대 정신을 회화에 담아내고자 했던 <극지>의 창작 의도를 철학적인 개념으로 단순화 시키자면 이데아와 현실을 대비시키는 방식이며, 여기에는 역사발전을 지배하는 법칙을 상정하고 이에 따라 다가올 미래를 예측하고자 하는 역사주의적 관점이 전제되어 있다고 볼 수 있다. 이러한 역사주의적 관점에서는 당대와 미래를 동시에 그려내는 것은 모순일 수 있다. 현재 상태가 절대 진리를 구현한 상태가 아닌 이상, 불완전한 현재 세계의 구체적인 이미지를 통해 미래에 도래할 절대 진리를 나타낼 수 없기 때문이다. 이러한 문제점을 고민하던 왕광이에게 가설로서의 명제를 세우고 반증(反證)의 사례를 통해 수정해 나감으로써 참인 대전제를 도출해 내는 포퍼의 반증 원리는 하나의 해결책이 될 수 있었다.

포퍼는 모든 이론과 명제가 ‘옳다’는 것을 증명하기란 불가능하기 때문에 우리는 ‘검증 가능한 질문’이 아니라 ‘반증 가능한’ 질문을 해야 한다고 주장했다.²⁵⁷⁾ ‘무엇이 참이다’의 방식으로가 아닌, ‘무엇이 아니다’라는 부

255) Huang Zhuan, 앞의 책, p. 128.

256) 王廣義, 「新潮美術家王廣義」, 『中國美術報』, 第114期(39)(1987.09.28.) 第1版; Huang Zhuan, 앞의 책, pp. 119-125.

257) 홍창성, 「칼 포퍼의 반증 가능성 원리와 지식의 성장 이론에 관하여」, 『철학논구』 vol.16(1988), pp. 213-215.

정 방식으로 참인 명제의 성립이 가능하다는 것이다. 그리고 그 명제를 바탕으로 끊임없이 가설을 수정하면서 진리에 다가가는 방식이다. 가설-반증-수정의 끊임없는 반복을 통해 진실에 다가서야 한다는 포퍼의 이론에서는 진리에 위배되는 사례를 통해서도 진리의 특성을 알아가게 되므로, 진리에 위배되는 사례 역시 진리에 대해 말하고 있는 셈이고 진리를 표상하는 장에 자리를 차지한다. 이와 같이 가설적 성격과 반증으로서 경험을 활용하여 진리를 추구하는 포퍼의 이론은 왕광이가 진리 추구하고 당대성 표출 중 하나만을 선택하지 않아도, 당대성을 표출함으로써 진리를 추구를 할 수 있다는 매우 핵심적인 층위의 가능성을 열어 주었다. 포퍼 이론의 수용은 왕광이에게 있어서 진리의 절대성 대신 가설성, 진리의 표현 대신 질문이라는 진리 추구의 개념과 방법 모두에 있어서의 전환을 의미하는 것이었다.

가설적이고 연역법적인 사고는 포퍼의 역사 인식으로도 연결된다. 포퍼는 우리의 지식이 귀납법처럼 감각 경험을 통해 받아들이는 자료들의 수동적인 축적을 통해서가 아니라 우리 스스로 능동적으로 조사하고 비교하고 일반화시킴으로써 얻어지는 것처럼, 역사적 과정 역시 역사 발전을 지배하는 필연적 법칙에 의해 전개되는 것이 아니라 모든 사회적 현상은 개인들의 태도나 행위들에서 유래되는 것으로 이해해야 한다고 주장했다.²⁵⁸⁾ 그는 사회적 현상이나 역사는 문제 상황과 이에 대한 개개인들의 문제해결이라는 일련의 선택들로 이루어진다고 보고 이에 대한 세부적인 분석을 상황 논리라 명명하고 강조했다. 왕광이가 이를 현대 미술 창작의 영역으로 끌어들여 내린 나름의 해석은 다음의 글에 잘 나타나 있다.

“나는 개인적으로 우리가 포퍼와 콰인의 상황 논리를 이 아이디어의 유효성을 시험하는데 적용할 수 있다고 본다. 내 생각에 모던 아트는 여전히 신비주의가 큰 특징이다. 정신적으로 말하면, 그것은 ‘절대’를 가리킨다. 칸딘스키와 몬드리안은 플라톤과 헤겔 철학과 등가물이다. 그들은 이 질문을 극한으로 밀어 붙였기 때문에 모던과 당대 미술 사이의 전환적 인물들이 되었다. 한편, 뒤샹은 미술에서 헤겔리안 사고의 영향을 완전히

258) 김우창, 『103인의 현대사상』 (민음사, 1996), p. 22.

벗어났다. 그는 미술에서 신비주의가 문제적임을 발견하고, 여기서 출발해서 일련의 아이디어들을 실험했다. 뒤샹의 영향은 심오해서 1960,70년대 많은 작가들이 그의 주제를 수용했다. 그의 작업들은 강력하고 분석적이다. 뒤샹은 미래 세대를 위한 미개척 무한지대를 발견했다. 그는 정확하게 그의 상황적 논리를 알고 있었다.”²⁵⁹⁾

위 글에서 왕광이는 모던 아트의 절대적 성격에서 벗어나 이 절대적 성격을 문제시하는 상황 논리를 적극 활용할 것을 이야기하고 있다. 또한 칸딘스키와 몬드리안 보다 뒤샹을 옹호하는 그의 논조는 자신의 입장이 칸딘스키 및 몬드리안의 포지션에서 뒤샹의 포지션으로 이동한다는 뜻을 내포하고 있기도 하다. 초기 왕광이의 작업이 ‘절대’에 대한 추구를 의식적으로 드러냈었음을 고려한다면 이는 자신의 작업이 앞으로는 ‘절대적 성격을 문제시’하는 작업이 될 것임을 예고하고 있다.

왕광이가 위에서 언급한 ‘포퍼와 고프리치의 상황 이론’은 헤겔식의 형이상학적 역사주의에 비판적이었던 고프리치의 역사 인식을 포퍼 식으로 상황 이론이라 부른 것이다. 고프리치는 미술사에 있어서 개별 미술 작품의 양식이나 도상이 선형적으로 존재하는 ‘시대정신(Zeitgeist)’에 대한 표현이라고 보는 역사주의에 반대하며 인간의 기술이나 언어, 심리 등에 기초하여 그때그때 상황에서 풀어야 하는 문제를 해결하기 위한 개별적인 시도가 이어져 형성되는 것이라고 보았다.²⁶⁰⁾ 르네상스의 선원근법의 발명을 인간 중심의 세계관과 같은 철학적 층위에서 논하기 보다는 당시 보다 정확한 측정과 표현이 각광받았던 시대적 필요성에 의해서 개발되었다는 점을 강조한 데에서 이러한 고프리치 입장이 잘 드러난다.²⁶¹⁾ 이러한 점에서 왕광이가 고프리치와 포퍼의 이론을 ‘상황 논리’로 묶은 것은 적절하다 하겠다.

왕광이는 저지앙 미술학원 졸업을 전후하여 고프리치의 저작을 탐독하

259) 嚴善錫, 「王廣義和我談神話与游戲」, 『畫家』5期(1991), pp. 6-9.

260) E.H. Gombrich, “In Search of Cultural History,” *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art* (Oxford: Phaidon, 1979) pp. 24-59.

261) E. H. Gombrich, “The Renaissance: Period or Movement,” JB Trapp ed., *Background to the English Renaissance: Introductory Lectures*, 1974.

였는데 당시 중국어 번역본이 출판되었던 고프리치의 저작은 『서양미술사 (Story of Art)』와 『예술과 환영 (Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation)』이었다. 『서양미술사』가 고대 미술부터 근대미술까지의 양식의 변화를 기존 양식에서 해결되지 않는 문제를 풀고자하는 목적을 가진 시도로 서술하였다면 『예술과 환영』에서 집중적으로 다루어진 재현 이론은 왕광이에게는 구체적인 창작 방식에 활용할 실마리가 되었을 것으로 생각된다.

『예술과 환영』에서 고프리치는 외부 세계의 모방이 아닌 이미지의 창출(image-making)로서의 재현 개념과 그 과정을 분석했다. 고프리치는 재현이란 것이 화가들이 다른 그림에 대해 갖는 기억이나 관습에 의해 형성된 도식에서부터 출발한다고 설명한다. 또 기존의 도식은 완벽하지 않은 초기 단계이기 때문에, 화가는 자신의 시각적 경험을 분류하고 포착한 후 점차적으로 이를 수정해서 초기 도식을 재현 목적에 조율시킨다고 보았다.²⁶²⁾ 이러한 고프리치의 도식-수정의 열개에서 초기 도식은 가설 개념과, 도식의 수정은 반증에 따른 수정, 시행착오 이론과 상응한다고 하겠다.

또한, 지식의 집단적 특성을 인정한 고프리치의 도식 개념은 사회에서 작품이 수용, 해석되는 방식에 대한 이해와도 연결된다. 『예술과 환영』에서 고프리치는 도식과 수정 개념 외에도 양식의 변화를 ‘정신적 반응 기제(精神的 反應機制, mental set)’라는 개념을 들어 설명하는데, ‘정신적 반응 기제’는 예술가나 감상자가 공히 어떠한 재현 이미지를 대할 때 인식에 영향을 끼치는 기대나 예측과 같은 마음 상태이다.²⁶³⁾ 고프리치는 예술가가 이미지를 만들 때 기존의 도식을 자신의 심적 자세를 바탕으로 이해하고 평가하며, 시행착오 과정을 거쳐 문제 해결을 시도하듯이, 감상자도 예술가가 만든 재현 이미지를 자신의 심적 자세를 바탕으로 이해, 평가, 시행착오 과정을 통해 감상한다고 보았다. 자신이 제작한 작품에 대

262) E.H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton University Press, 1972), p. 76, pp. 119-136.

263) E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, pp. 82-84.

한 사회적 반향을 끌어내는 것이 왕광이가 해결하고자 했던 문제 중 하나였음을 상기해 볼 때, 콰브리치 이론에서의 도식-수정 방식, 그리고 예술 작품의 제작자와 감상자와의 관계가 왕광이에게 미술 작품이 당대성을 담지하게 되는 방식에 대한 구체적인 예시가 되었음을 짐작하기 힘들지 않다.

1986년 후반부터 제작하기 시작한 <후고전>와 <이성> 연작들은 왕광이가 포퍼의 상황 논리와 콰브리치의 도식 수정 개념을 활용하여 자신의 창작 방식을 재조정 한 후 이를 작품에 대입한 작품들이다. 이 연작들에서 왕광이는 르네상스와 신고전주의의 아이코노그래피 이미지들 중에서 몇 가지를 선택하고, 이 이미지들을 기하학적으로 단순화해서 렌더링하거나 대칭 이미지로 다중화(多重化) 하는 등의 방법으로 변경했다. 그리고 이와 함께 점찍은 선, 문자, 그리드를 그려 넣기도 했다. 유명한 작품에서 기원한 이미지를 동원함으로써 사회 구성원들과 공유하는 이미지에서 출발하되 이와는 관계없는 요소들을 그려 넣음으로써 이미지가 원래 가지고 있던 의미대로 읽히기를 방해하는 이 방식에 대하여 작가 스스로가 “사람들이 미술에 대해 가지고 있는 막연한 믿음이 그들의 미술 감상에 미치는 영향을 테스트해보기 위해서”²⁶⁴⁾ 채택한 것이라고 밝힌 바 있다. 왕광이의 아래 글은 후고전 연작이 많은 비평가와 작가들의 관심을 끈 사실을 통해 기존의 ‘신화’가 사람들의 미술에 대한 이해와 반응을 이끌어 내는 데에 핵심적이라는 것을 확인했으며 이를 적극 활용하고자 했음을 보여준다. 또 자신의 과거 작업은 그 신화의 원래의 의도를 그대로 드러내고자 했던 시도라고 되돌아보고, 당대 예술가로서 최근의 자신은 신화의 중요성은 인정하되 이를 적절한 위치에 놓으려 한다는 태도의 전환을 밝히고 있다.

“ (저지양 미술학원 졸업 후) 나는 천천히 왜 내가 서구 고전주의 미술에 흠뻑 빠졌는지 이해하게 됐다. 나는 내게 알려졌고 내가 접근 가능한 도식들을 사용했고, 그 도식들

264) 嚴善錫, 앞의 글, p. 75.

을 끊임없는 수정과 보완의 과정에 위치시켜서 그 신화의 오리지널 텍스트를 그 신화가 모더니티에 대하여 가지는 암시들을 잃지 않고 가장 광범위한 방식으로 입증하고자 했다.... 아마도 그런 신화들은 사람들의 미술 이해에 핵심적일 것이다. 그러나 작가가 붓을 들어 캔버스를 볼 때 그는 이런 식의 사고를 지워버려야만 한다. 이는 당대 미술가들에게 더 그렇다. 그는 처음에 그를 둘러싼 사회 환경의 특정한 문화적 분위기를 인지하고 분석해야만 한다. 혹 더 간단히, 그 상황을 느껴야만 한다. 그리고 어떤 종류의 도식이 “신화적 효과”를 낼 수 있을 것인가, 또는 문화적 패브릭의 일부가 될 수 있는가를 도출해야만 한다.”²⁶⁵⁾

이상에서 살펴본 바와 같이 왕광이는 후고전 연작 작업을 기점으로 창작 방식을 대폭 전환했다. 초기 작업인 <극지>에서는 문화 예언자로서 예술가 자신이 어떤 이상적인 가치-‘숭고’를 설정하고 이를 표현하고자 했다면, 후고전 연작에서는 예술가가 사회 구성원이 공유하는 인식 또는 감정이라 할 만한 것에 대하여 수정을 가하여 제시하는 방식을 택했다. 이러한 전환은 크게 두 가지 중요성을 띤다. 첫째, 작품에서 다루는 정신적 가치가 지시하는 대상이 변했다. 이전에는 ‘초월적인 것’ ‘신성’과 같은 용어로 표현되던 정신적인 것을 ‘신화’라고 명명하는데, 이는 사람들이 근거가 없는 상태에서도 어떠한 대상에 대해서 의심하지 않는 상태의 믿음을 의미한다. 이는 왕광이가 ‘정신적인 것’을 목적론적 결과주의적 관점에서 제기하는 검증 불가능한 신비한 무엇, 즉 ‘절대적이며 신적인 것’에서, ‘사람들의 믿음’으로서 다루기 시작했음을 의미한다. 둘째, 왕광이가 포퍼와 콰브리치의 이론을 활용하면서 당대 미술에서 이슈 제기를 의미 창조보다 더 중요하다고 설정하게 되었다.²⁶⁶⁾ 의미 창조가 예술가 자신이 어떠한 가치를 설정하고 이를 사람들이 받아들이도록 주장하는 방식이라면, 이슈 제기는 사람들이 공유하고 있는 인식을 문제로 삼아 이에 대한 적절한 질문을 제기하는 것이다. 후자의 방식을 통해서 대중의 관심을 움직이고 대담을 촉발시킬 수 있다면 결과적으로 사람들이 자신들에 대해 재인식 또는 메타적 사고를 할 수 있도록 하게 된다. 그리고 그것이 예술가가 가지

265) 嚴善錚,, 앞의 글, p. 75.

266) Huang zhuan, 앞의 책, pp. 134-135.

는 문화적 영향력이 될 것이었다.

1988년 말에 제작하여 1989년에 정식 발표한 <마오쩌둥-AO>는 왕광이가 문화적 유토피아 주창자에서 당대 미술가로의 전환을 꾀한 작품이다. 이 작품에서 그는 후고전 연작에서 실험하였던 방법론을 콰브리치 식으로는 도식이라고 할 수 있는 가장 당대적인 이미지, 즉 마오쩌둥 초상 이미지에 대입했다. <마오쩌둥-AO>를 준비하던 1988년 초, ‘당대 질문’이 왕광이 생각의 중심이었고, 이 질문은 적어도 2년간 그의 작업 논리의 핵심이었다.²⁶⁷⁾ 1989년 미술 잡지 『화랑』과의 인터뷰에서 왕광이는 자신의 예술적 비전을 세 시기로 구분해서 설명하면서, 고귀한 휴머니스트 정신에 대한 믿음을 재정립한 첫 번째 시기와 미술사에 수정을 적용해 본 1986년 말부터 87년 사이의 두 번째 시기를 거쳐 1988년부터 89년에는 이전 두 시기의 ‘의미없는 가정들’을 스스로 제거했다고 구분한 적 있다.²⁶⁸⁾ 이 때 ‘가정들’이란 진리, 혹은 정신적 가치에 대한 포퍼 식의 지칭으로 볼 수 있다. 앞선 두 시기의 가정들이 의미가 없다고 한 이유는 각각 첫 번째 시기에는 목적론적인 절대 진리를 설정했기 때문이며, 두 번째 시기에는 방법론적인 유효성의 실험에 초점을 뒀 서양 미술 및 기독교 미술에 상정된 개념을 그대로 사용했기 때문이다. <후고전>에서 묘사된 소재가 극지 연작들에 비해서는 대중의 관심을 끌었지만, 그 고전주의적 성격은 20세기 말 중국 사회와 문화의 당대성을 담고 있다고는 볼 수 없는 것이었다. 그를 둘러싼 사회 환경 속에서 가장 강력한 도식을 선택하여 상황 논리 및 이미지 수정을 통해 당대에 의미 있는 질문을 던지려고 했던 3기에 왕광이가 선택한 이미지가 마오쩌둥, 문화대혁명 프로파간다 포스터 등과 같은 사회주의 시각경험의 이미지이다. <후고전> 연작에서 마라와 모나리자 이미지가 사람들이 인식하는 초월적 정신, 고전 시기의 문화적 정신을 가리키는 대상이었다면²⁶⁹⁾ 마오쩌둥 초상 이미지를 위시한 사회주

267) Huang zhuan, 앞의 책, p. 134.

268) 「王廣義如是說」, 『畫廊』no.19(1989), p. 19.

269) 盧明軍, 「多歧的政治褶皺: 王廣義視覺機制考」, 王廣義, 黃專 編, 『“自在之物”: 烏托邦、波普與個人神學』(廣州: 嶺南美術出版社, 2012), p. 359.

의 시각 경험 이미지는 당대 중국인이 가지고 있는 초월적 믿음, 즉 ‘신화’를 상징하는 이미지로 왕광이가 선택한 것이다.

(2) ‘사회주의 시각경험 (社會主義 視覺經驗)’ 분석

왕광이가 마오쩌둥을 중국인이 가진 초월적 믿음의 상징, 즉 당대의 신화로 활용하게 되는 출발점은 마오쩌둥에 대한 본인의 개인적 감정의 발원이 주요인이었다. 왕광이는 자신이 마오쩌둥에 대해 가지고 있는 감정이 종교적 믿음과 같이 절대적인 것이라고 인식한다. 왕광이가 작품 세계 전체에 걸쳐 추구하는 바는 실재 세상과 물질 세상을 초월하는 숭고한 삶이라 할 수 있는데 그는 이것을 마오쩌둥이 제시한 유토피아를 통해서 처음 꿈꾸게 되었으며, 자신이 가지고 있는 마오쩌둥에 대한 존경심은 마오사후에 그의 정치적 과오와 그를 둘러싼 신격화의 허구성을 인정하더라도 흔들리지 않는다는 것이다.²⁷⁰⁾ 이 심리는 마치 신앙심이 논리를 이기는 것과 같이 세상의 경험이나 도덕적 판단을 초월하는 어떠한 심적 상태가 존재함을 말한다. 왕광이는 이러한 자신의 심리적 상태에서 근거하여 자신과 동시대 중국 사람들의 마음을 가졌했다고 할 수 있다. 마오쩌둥은 중국 근대사에서 유일무이하게 ‘신화적 지위’를 누리는 인물이라는 평가를 받는다. 여러 연구들에 따르면, 중국인의 마음속에는 역사적 인물로서의 마오쩌둥과 신화적 아이콘으로서의 마오쩌둥이 서로 구분되지 않은 채로 남아 있다. 문화대혁명 이후 마오쩌둥에 대한 정치적 평가들에도 마오쩌둥의 아우라는 약화되지 않았고 오히려 중국의 20세기 전반을 상징하는 신화적인 존재로서 마오쩌둥의 이미지가 강화되었다. 왕광이가 주목한 바는 이와 같이 이전 시대의 종교에 상응할 만큼 절대적이고 강력하게 당대 중국인의 마음속에 자리한 초월적 믿음의 대상인 마오쩌둥의 존재이다. 이는 마오쩌둥을 전체정치의 아이콘으로 다루었던 80년대 아방가르드 미술이나 대중 소비주의의 아이콘으로 다루었던 90년대의 작품들과는 달리,

270) Huang Zhuan, 앞의 책, pp. 140-150.

마오는 어떤 인물이었는가 아니라 마오에 대한 당대 중국인의 믿음에 대하여 묻고 있다.

요컨대, 왕광이의 정신세계에 대한 관심은 절대 진리로부터 역사적 사회적 조건 아래에서 사람들이 가지게 되는 믿음으로의 이행해 왔다. 그의 작품에서 마오 통치기를 연상시키는 시각 이미지들이 당대 중국 사회 깊숙이 자리 잡은 심적 경향, 특히 근거나 검증을 초월하는 사회 구성원들의 믿음과 연관된 이미지로서 선택된 만큼, 대비판 연작 이후 계속되는 사회주의 시각 경험의 소재들을 활용한 작품에서 그 이미지 자체보다는 그 이미지에 대한 사람들의 인식이 작품의 주제가 된다.

“나는 오래 동안, 집단의 생각에 속하는 공유된 개념들을 표현하려고 노력하면서, 엄격하게 내 개인적인 아이디어들과 인식들을 제거하는 데에 집중했다. 현실에서, 나는 사람들이 무엇을 생각하고 있는지를 진실로 알 수 없다. 그러나 대비판 이후로, 나는 이 가정에서 출발해서 작업해 오고 있다. 그것은 단지 추정이지만, 추정이 없이는 예술가는 존재의 의미를 잃는다. 우리는 과학자가 아니고 철학자가 아니다. 우리는 대중에게 객관적인 지식을 전파할 책임이나 필요가 없다. 예술가들이 해야 하는 것은 세계를 상상하려고 하는, 그리고 그의 작품이 대중과 맺는 관계와 의미를 상상하려고 하는 몸부림이다. 사물들이 현실에서 어떠한가라는 질문은 정말 내 관심이 아니다.”²⁷¹⁾

당대의 문화적 문제를 제기한다는 뚜렷한 목표 의식을 가지고 제작한 일련의 작품들에서 왕광이는 마오쩌둥의 초상 이미지를 비롯해서 마오쩌둥 통치 시기에 유래한 특유의 시각적 모티브를 선택함으로써 1990년을 전후한 중국 사회에서 마오쩌둥 시기의 경험이 여전히 중요한 문제라고 제기하고 있다. 특히, 그 중요성은 사람들 마음속에 자리잡은 논리를 초월한 절대적 믿음에 기인하는 바가 크다고 보고, 자신을 포함한 동시대 중국인들에게 ‘중국 사회주의에 대한 우리들의 인식’을 문화적 논제로 삼아고 제안하고 있다.

1989년 <마오쩌둥-AO>가 전시되었을 때 이 작품을 접하고 마오쩌둥

271) 嚴善錚,, 앞의 글, p. 75.

을 회고하는 일반 관중들이 많았다는 사실²⁷²⁾은 적어도 1980년대 말 중국인의 심리에 있어서 마오쩌둥 통치기의 경험이 큰 비중을 차지한다는 왕광이의 가설을 뒷받침하는 한 사례일 것이다. 그러나 마오쩌둥에 대한 그리움이나 추모는 작가가 작품을 통해 촉발시키고자 하는 대중들의 응답의 한 부분이며 격자무늬와 같은 회화적 장치는 마오쩌둥에 대해 비판적으로 바라보게끔 유도한다. 아래에서는 사회주의 시각 경험을 다루고 있는 주요 작품인 <마오쩌둥-AO>, <대비판>, <유물주의자>에서 사회적으로 공유되는 전형적인 이미지에 수정을 가함으로써 보는 이에 따라 서로 다른 의미를 부여하도록 유도하는 왕광이 특유의 방법론을 구체적으로 분석하겠다. 그리고 이를 통해 작가가 중국 사회주의 경험에 있어서 무엇을 강조하고 있는지를 알아보겠다.

<마오쩌둥-AO>

왕광이는 마오쩌둥 초상 이미지 위에 그리드와 숫자, 알파벳을 써 넣은 연작을 1988년과 89년에 집중적으로 제작했다. 《중국현대예술전》에 출품되어 가장 널리 대중에게 알려진 <마오쩌둥-AO>는 1988년 제작 작품인데 89년 6월 전시되자, 일반인들에게는 전형적인 마오 초상 이미지로 인해 마오에 대한 호의적인 기억을 불러일으켰고, 평단에서는 마오 초상 위에 그려 넣은 그리드에 초점을 맞춰 마오에 대한 신경화를 적나라하게 드러낸 작품으로 평가되었다. 이 작품은 보는 이들로부터 상반된 반응을 이끌어 내기는 했지만 각각은 마오 초상 또는 그리드라는 작품 속 두 재현적 요소에 각기 반응한 것이므로, 전형적인 이미지에 대한 사회의 인식 자체를 문제화하려는 왕광이의 목표에는 아직 미치지 못했다고 할 수 있다.

이후 제작된 작품들에서는 초상 이미지가 간략화 되고, 문자나 기하학

272) James Poborsa, "The Political Pop Art of Wang Guangyi: Metonymic for an Alternative Modernity," M.A. Thesis, University of Toronto, 2009, p. 59.

적 도형 등이 좀 더 적극적으로 화면에 등장한다. 이로써 역사적 인물로서의 마오쩌둥을 지시하는 초상 이미지와 그 초상화 제작을 위해서 사용되는 격자라는 사물을 지시하는 성격은 약해졌다. 반면, 윤곽선으로 나타나는 특징만으로 그 형상을 마오쩌둥과 연결 짓게 함으로써 보는 이가 자신의 인식 과정을 좀 더 의식하도록 한다. 또한 격자는 이전처럼 실선의 동일한 간격으로 그려지는 대신 점선과 실선이 혼용되고 비율도 불규칙하게 그려졌다.²⁷³⁾ 이에 더해 아무 의미 없는 영문과 숫자의 등장은 관객들이 판독 어려움과 불가능을 경험하게 해서 자신의 이러한 인식 과정을 의식하게끔 한다.²⁷⁴⁾

이 점이 마오쩌둥의 초상 사진을 차용한 여타의 90년대 미술 작품과 구분되는 왕광이 작업의 특징이다. 중국에서 최초로 마오쩌둥의 공식 초상 이미지를 활용한 <마오쩌둥-AO>(1989) 이후 여러 미술가들이 대중들에게 대량 유포된 마오쩌둥 초상 이미지를 소재로 한 작업을 발표하였다. 왕광이와 동일한 마오쩌둥 사진 이미지를 모델로 삼은 위요한(余友涵)과 왕즈웨이(王子衛)의 작업을 살펴보면, 마오쩌둥 이미지의 권위와 신성함을 제거하고 일상적인 이미지로 그 위상을 낮추는 데에 초점을 맞추었음을 알 수 있다. 민간목판화와 연화에 등장할 법한 장식적인 꽃문양(도69), 상업광고 이미지처럼 밝은 파스텔 톤의 색과 매끈한 표면 처리(도70)는 각각 마오쩌둥의 존재와 일치되었던 마오 초상을 희화화함으로써 마오쩌둥 시대와의 결별을 직접적으로 드러낸다. 이에 비해 왕광이가 마오쩌둥 이미지 외에 화면에 추가한 비관습적 요소인 다양한 선들과 문자들은 마오쩌둥 이미지에 대한 숭배나 비판을 모호하게 함으로써 마오쩌둥 시대와의

273) 왕광이가 마오쩌둥 초상 이미지 위에 그리드 형태를 적극적으로 도입한 점 역시 고프리치의 방법론이 미술사학에서 가지는 의의와 상통하는 면이 있다. 고프리치의 재현 이론은 예술가가 대상을 보는 그대로 그려내고자 하는 과정에 사회적 규범과 예술가 개인의 주관의 필연적으로 개입하며 이미지를 감상할 때에도 마찬가지로 보기 때문에 형상적 사실성과 추상성의 이분법을 무효화시키는 측면이 있다. 사회주의 리얼리즘 양식으로 그려진 이미지에 그리드를 대입하고, 또 이 그리드에 상당한 변화를 가한 왕광이의 시도 역시 객관과 주관에 대한 선입견을 재고하게 한다.

274) Jonathan Fineberg, "Dancing with Augustine," 王廣義, 黃專 編, 『“自在之物”: 烏托邦、波普與個人神學』, p. 95. Gary G. Xu, 앞의 글, p. 466.

결별보다는 현재까지 이어지는 지속성을 암시한다.

<대비판> 연작

<마오쩌둥> 연작에서 발단이 된 간략화된 이미지와 격자를 기본으로 한 형식적 요소는 <대비판> 연작에서 더욱 적극적으로 전개되었다. 더불어 <대비판> 연작에서는 화면의 평면성, 구성과 색채 관계의 단순성이 더욱 강조되었다. 왕광이는 이를 ‘철저한 개념화’라고 명명한 바 있는데, 이를 통해 얻고자 한 것은 결과적으로 보는 이에게 ‘탐미판단중지’의 효과를 일으키는 것이라고 밝힌 바 있다.²⁷⁵⁾

왕광이의 이른바 ‘철저한 개념화’의 한 측면은 기본 모티브의 도상성이다. <대비판> 연작의 기본 모티브인 농공병(農工兵) 이미지의 경우, 문화대혁명 기간 중 널리 제작 유포된 두 종류의 이미지, 즉 대형 선전 유화에서 보이는 사회주의 사실주의 기법에 충실하게 입체감과 공간감을 극적으로 살린 인체 이미지와 대량 제작용 판화나 대자보에 사용된 형식상 간략화된 이미지 중에서 후자의 계보를 잇고 있다. 마오쩌둥 초상 이미지의 간략화가 여타 작가들과는 다른 지향점을 가지고 있었듯이, 문화대혁명 시기 정치선전 포스터의 형식이나 도상을 차용한 1990년대 작품들에서 더 많이 활용된 이미지는 사실주의 기법에 충실한 회화 이미지였다. 홍위병과 코카콜라라는 소재를 시각화한다고 했을 때, 혁명극 포스터에 등장했던 여성 무용수의 이미지와 코카콜라 캔 이미지를 합성한 루오 형제(羅氏兄弟)의 <세계 유명 브랜드 대환영(歡迎世界名牌)>(도71)는 왕광이의 <대비판-코카콜라>와 대조를 이루는 대표적인 예이다.

루오 형제의 사실적인 재현 이미지 선택과는 달리 왕광이는 판화나 대자보에서 많이 활용된 농공병 이미지를 선택했다. 그는 도상성을 활용해서 문화대혁명 시대에 농공병과 결부된 여러 사건과 가치를 설명하는 대신 농공병 이미지를 그 시대적 상황을 연상시키는 친숙한 언어처럼 보이

275) 盧榮華, 「創作中的生存戰略」, 『“自在之物”: 烏托邦、波普與個人神學』, p. 393.

게 한다. 이는 같은 연작에서 서구 소비주의 물품의 이미지 대신 브랜드 로고를 사용한 것과 같은 이치다. 코카콜라 캔이나 병 이미지보다 브랜드 로고가 그 음료의 맛이 아닌 코카 콜라의 중국 진출이라는 상황을 연상시키듯이, 간략화된 농공병 이미지는 문화대혁명 시기에 있었던 구체적인 사건이 아니라 그 시기 자체를 보다 즉각적으로 떠올리게 하는 데에 효과적이다.²⁷⁶⁾

화면 구성에 있어서도 실재 사물들의 물리적 구성 법칙에 어긋나는 부분을 만들어서 이미지들이 자연에 대한 지시물이 아니라 하나의 추상적 개념임을 나타낸다.²⁷⁷⁾ 가령 작품 <대비판-코카콜라>(도72)를 보면, 펜의 위쪽 끝은 편편한 붉은 띠가 노랑을 가로지르는 지점에서 갑자기 끝나서 펜의 양감을 없앤다. 그러나 그 아래쪽에서는 펜이 붉은 평면과 겹쳐져서 붉은 색면과 노란 색면 어느 쪽도 서로 간의 위아래를 가릴 수 있는 공간감을 차지하지 않는다. 또한 붉은 색면이 펜과 만나는 지점에서부터 윤곽선이 펜대의 연장선과 일치하게 그려져서 펜이 붉은 평면 아래로 사라졌다는 느낌이 주지 않는다. 화면의 오른쪽 상부는 왼쪽의 붉은 색면과 오른쪽의 노란 색면으로 대각선으로 나뉘져 있어서 날카롭고 상승하는 느낌을 가지고 인물상이 위치한 화면의 왼쪽 하부에 밀리지 않는 팽팽한 긴장감을 유지한다. 이렇듯 화면의 부분들이 서로 반대되는 방향성과 엇비슷한 강도를 가지고 면밀하게 배치되어 있어서 화면에는 부분적으로 구조적인 운동감이 있으면서도 전체적으로는 평면적이 되어 버린다. 그리고 이렇게 깊이감이 없는 화면에 인물상들을 겹쳐서 배치하고 굵은 팔뚝들을 강한 윤곽선으로 묘사해서 평면 안에 공간을 요하는 요소들이 서로 얹혀 있는 긴장감 있는 정체(停滯)의 상태를 만들었다. 색상을 사용함에 있어서는 단순한 노랑과 빨강의 조합만으로 구성해서 화면이 보는 이로부터 후퇴하거나 전진하는 환영을 제거하려고 했다. 이와 같이 왕광이는 이미지, 이미지 배치, 배경 색상 조합 등 모든 것이 자연계의 무언가를 지시하는

276) Jonathan Fineberg, 앞의 글, p. 93.

277) Jonathan Fineberg, 앞의 글, pp. 95-97.

기표가 아니라 그 자체로 기호처럼 읽혀지도록 하고 있다.

한편, 왕광이는 서구 소비주의 특유의 이미지와 함께 놓여 상대적으로 ‘사회주의’ 또는 ‘중국’이라는 포괄적 개념으로 읽혀지게 되는 요소들에 모호성을 부여한다. 문화대혁명 시기의 농공병 이미지와 빨강, 노랑의 색상을 이런 이미지와 색상의 관습적인 사용법에 어긋나게 사용하는 것이 대표적이다. 예를 들어, <대비판-코카콜라>에서 조각 같은 세 인물상은 확대된 크기의 펜을 들고 있고 공장 노동자는 책을 들고 있다. 문화대혁명 시기의 선전 포스터에서는 그 펜의 자리에 망치, 총, 낫이 그려지는 것이 전형이었으므로 이를 대신해 출현한 펜은 보는 이가 기대치 않았던 이미지로 그 의미를 특정할 수가 없다.(도73) 책의 경우에, 관례적인 선전 포스터(도74)에서라면 그것은 마오쩌둥의 홍서였을 테지만, 홍서로 보기에 책이 훨씬 두껍다. 그리고 책에는 보는 이에게 이것이 무엇인지 암시하는 것이 전혀 없어서 보는 이는 이 책에 대해서 확정지을 수 있는 것이 거의 없다. 빨강과 노랑 두 색상은 중국 국기에서 보이는 색상 구성이지만, 붉은 부분 위에 흰색 레터링은 코카콜라의 브랜드 그래픽 색상으로 중국 국기의 경우와 어긋난다. 이와 같은 특징으로 인해서 중국에서 마오쩌둥 통치기의 사회주의 체제 경험을 한 왕광이 작품의 관람자는 작품의 이미지나 색상에 대해서 익숙함과 낯섦 사이의 어중간한 상태에 위치하게 된다.²⁷⁸⁾ 모호함이 존재한다는 것은 새로움을 부여할 가능성을 뜻하는 것이기도 하므로, 모호한 영역을 만듦으로써 왕광이는 보는 이들이 새로운 의미를 부여할 공간을 마련해 놓았다고 할 수 있다.

<대비판> 연작의 또 다른 특징으로 이미지, 색면, 부호 등의 구성을 통해서 중국과 서구, 사회주의와 소비자본주의와 같이 서로 대립적인 개념을 형식상 균형을 이룬 상태로 제시하는 점을 들 수 있다.²⁷⁹⁾ <대비판-코카콜라>에서 중국을 대변하는 농공병 이미지와 서구 세계를 대변하는 코카콜라 로고 모두 화면의 주조색인 붉은 색면을 배경으로 자리하고 있

278) Jonathan Fineberg, 앞의 글, p. 93.

279) Gary G. Xu, 앞의 글, p. 469.

다. 빨강은 사회주의 중국과 코카콜라 각각에 있어서 그들을 상징하는 색상으로, 왕광이의 화면에서 이 둘은 붉은 색면을 두고 어느 한 쪽도 이를 차지하지 못한 채 서로 경쟁하는 듯하다.²⁸⁰⁾ <대비판-PRADA>(도75) 같은 경우는 ‘환영’을 지시하는 이미지의 제스처와 ‘거절’을 나타내는 문자 언어가 서로 부딪치며 팽팽하게 맞선다. 사회주의와 소비자본주의의 두 체제의 공존기 혹은 전환기 상에 있는 1990년대 중국 현실에서 사회주의에 대한 보는 이의 의미 부여를 촉발하는 데에 있어서 이를 소비자본주의와의 관계 속에서 묻는 것은 효과적인 방식이다. 왕광이는 두 가치 체계에 대한 기호 이미지를 어느 한쪽에 치우치지 않게끔 제시함으로써 짐짓 ‘중립적’ 태도를 견지하는 듯도 하다. 그러나 사실상 화면이 중립적이기 때문에 보는 이가 원래 가지고 있는 인식이 더 쉽게 끌어올려지기도 한다. 실제로 <대비판>은 현대 중국 사회의 새로운 사회주의의 상황에 관한 다면적인 해석을 불러 일으켰다. 어떤 이에게는 모택동에 대한 추모의 감정으로 나타나고 다른 이에게는 이에 대한 혐오로 나타나기도 한다. 또 두 시스템의 관계에 대한 해석으로는 자본주의 같은 새로운 체제가 대체 해버린 명백한 과거의 사실로 읽기도 하고, 자본주의의 침입에 대항해야 한다는 애국주의적 외침으로 읽히기도 한다. 화면상 두 시스템은 힘의 균형을 이루고 있으므로, <대비판>을 둘러싼 이러한 해석들은 관람자 각각이 배정한 의미이며, 왕광이가 문화대혁명의 형식과 이미지에 대해 개개인이 가지고 있는 인식들을 의식 수준으로 불러낸 것으로 볼 수 있다.

이와 같이 <대비판>은 두 이데올로기가 충돌하는 중국의 현실에서 정치 사회학적 사실이 무엇인가를 묻는 대신, 어떤 ‘이데올로기’ 혹은 ‘믿음’ 하에 가려져 있는 관객 자신의 인식을 문제 삼는다. 이미지, 이미지 배치, 배경 색상 조합 등에서 관습적인 읽기의 어려움에 부딪히거나 보는 이에 따라 다르게 부여되는 의미와 가치 평가를 조율하려면 각각의 해석에 대한 근거를 되돌아보아야 한다. 왕광이 자신이 모택동주의에 대한 자신의 신뢰가 근거없는 가설적 믿음이라고 재인식한 것처럼 <대비판>이 불러일

280) Jonathan Fineberg, 앞의 글, p. 100.

으키는 다의적 모호성은 이 작품의 관람자에게 결국 그의 인식의 근거에 대해서 묻는다. 경우에 따라서 이러한 질문은 30여년에 걸친 모택동 집권 시기에 형성된 강력한 집체주의의 무비판적 성격에 대한 비판 또는, 1990년대와 2000년대 중국 사상계의 주된 논의였던 자유주의 대 신좌파 논쟁의 쟁점과도 연결될 수 있을 것이다. 그렇게 된다면 이것은 왕광이가 설계한 '문화적 영향력'의 구체적인 실현이라 할 수 있게 된다.

<유물주의자> 연작

1992년부터 <대비판> 연작에 주력했던 왕광이는 2001년 새로운 연작 <유물주의자>를 시작했는데, 이를 기점으로 왕광이의 작품은 개인의 능동적인 역할에 주목하고 문화대혁명 시기와 현재 상황을 연계한 새로운 질문을 던지고 있다.(도76)

‘유물주의자’라는 이 연작의 제목은 이 이미지를 과거뿐 만 아니라 현재에도 대입하게끔 하는 여지를 만든다. ‘유물주의’라는 용어가 한때 중국 혁명사에서 사회주의 이데올로기의 지표였고, 지금은 소비자 사회의 표지로도 통용되기 때문이다.²⁸¹⁾ 이 인물상의 이미지 자체는 이 이미지를 생산해 낸 사회주의라는 하나의 이데올로기를 나타낸다. 그런데 여기에 대립적인 두 이데올로기를 담는 ‘유물주의’라는 언어를 결부시켜서 <대비판>에서 두 종류의 개별 기호의 병치로 나타냈던 이데올로기적인 대립이 <유물주의자>에서는 하나의 대상 안으로 더욱 농축되었다. 이러한 점에서 이 작품을 소비주의의 물질 만능주의화에 저항하는 사회주의 권력의 알레고리로 보고, 이 작품에 일종의 역사적 주권에 대한 자각, 민족주의적인 시각을 투영하는 해석도 없지 않다.

그러나 이 연작의 작품들에서 인물 이미지가 입체 인물상으로 제작됨으로 인해서 현실 세계에 존재하는 개인들을 지시하는 성격이 강화된 점에 주목할 필요가 있다. <대비판>에서 농공병 이미지의 간략화와 평면화

281) 盧明軍, 앞의 글, p. 379.

를 통해 이미지를 현실상의 물리적 실재와 분리시키고 ‘개념’을 지시하게 한 것과는 반대로, <유물주의자>에서의 입체 인물상은 ‘사람들’을 가리키는 즉각적인 경험을 전달하기에 용이하다. 즉, ‘사회주의 이데올로기’ 그 자체보다는 그 명제표 하의 ‘사람’에 대한 보는 이의 인식을 불러일으키는 것이다.

인물상은 그 이미지의 연원이 문화혁명기의 영웅적 농공병인 만큼 사회주의 이데올로기가 목표로 했던 인간형을 직접적으로 보여준다. 중화인민공화국 창설 이후 문화대혁명 기간까지 중국 사회는 이러한 새로운 인간형 육성을 목표 삼아 교육을 위시한 사회 전반적인 개조를 겪었으며 문화대혁명이 이의 절정기에 해당한다. 그러나, 조각 표면에 칠해진 수수는 황색 안료를 한 겹 입힌 것처럼 그 아래의 전형적인 농공병의 날카롭고, 각진 성격을 덮고 있다. 수수는 중국의 주식 곡물로 1949년 이래로 중화인민공화국 초창기에 노동자에게 월급으로 배급된 화폐의 일종이었고, 생존을 위한 기본 음식이었다.²⁸²⁾ 그래서 수수는 이 이 인물상에 일상에서의 생존을 위해 분투하는 삶의 성격을 부여한다. 이 작품을 처음 전시하면서 왕광이는 조각상 위와 주변에 수수 가루를 뿌려놓아 이를 부각시키기도 하였다. 이로써 <유물주의자들>의 조각상은 사회가 그 시대의 이데올로기에 부합하게 설정한 ‘만들어진 주체’로서의 측면과 이와는 별개의 층위에서 자신의 삶을 영위해가는 측면이 공존하는 개인의 존재를 제시하고 있다.

<대비판>에서 문화대혁명 시기 인물상만큼이나 대등한 비중으로 등장했던 서구 소비주의를 지시하는 아이콘들은 <유물주의자> 연작에서는 보이지 않는다. <대비판>에서는 대립되는 개념쌍을 각각을 지시하는 기호 이미지들을 대비시킴으로써 대상에 대한 인식을 촉발했다면, <유물주의자>에서는 단일 대상에 자기 길항적 요소를 농축시킴으로써 여전히 사회주의 경험과 소비자본주의 경험에 대한 인식을 함께 촉발한다.

282) Jonathan Fineberg, 앞의 글, p. 100.

<동풍-금룡(東風-金龍)>

중국인이 겪은 사회주의 경험을 거대 권력의 사상과 이념, 그리고 그의 통제를 받는 인민들의 삶으로 단순하게 치환하는 대신 개인의 능동성에 초점을 맞춰 바라보는 시각은 2006년도 작품 <동풍-금룡>에서 보다 직접적으로 드러난다.(도77)

<동풍-금룡>은 중국이 자체 생산한 첫 번째 자동차를 실물 크기로 재현한 것이다. 1958년 이 작품의 모델이 된 자동차가 생산되자 바로 마오쩌둥이 관람, 시승하였고 이 자동차에 ‘동풍’이라는 이름을 붙였다. 이 명명은 일 년 전 마오쩌둥이 모스크바에서 행한 연설 ‘동풍이 서풍을 제압한다’에서 가져온 것으로서, 중국을 위시한 사회주의 세계가 산업 혁명을 통해서 서구 제국주의를 제압할 것이라는 그의 비전과 자동차 산업이 연계되었음을 보여준다. 이와 같이 중국 사회에서 자동차 ‘동풍 1호’는 단순히 자동차라는 제품 생산의 발전을 넘어 중국 사회주의의 정치적 문화적 가치 우위까지도 상징하는 것이었다. 1950년대는 중국이 소련의 기술 이전에 의존하는 방식에서 벗어나 국내 중공업 산업을 육성하기 시작한 시기였다. 장춘 제1자동차공장이 설립 이후 1년 내에 이 자동차를 만들어 낼 수 있었던 것은 이 분야의 기술 축적이나 설비보다는 많은 노동자들이 쉽게 작업을 했기 때문이었다. 관련 기록들에 따르면 이 공장의 많은 노동자들이 자동차를 마오 주석에게 보내는 선물로 여기고 장시간의 수작업으로 만들었다고 한다. 실제로 장춘 제1자동차공장은 이 자동차를 ‘중공 8대 제2차 회의’에 선물로 보냈다. 자동차 ‘동풍’의 이와 같은 상황은 사회주의 중국에서 사회 이념, 지도자, 인민의 층위에서 바랐던 위대한 국가라는 꿈과 그 작동 방식을 구체적으로 보여준다.

동풍 1호 제작에 얹힌 이러한 이야기는 마오쩌둥 통치기에는 마오쩌둥의 위대한 지도력과 인민들이 이뤄낸 기적으로서 상찬해마지않는 대상이었으나, 왕광이는 여기에서 ‘최고 권력에 대한 예찬’ 이상을 찾아내어 드러낸다. 작품 <동풍-금룡>은 동풍 자동차를 주철로 재현했는데, 파이버글

라스나 브론즈가 아니라 저렴하고 부식이 잘되는 주철은 견고하고 권위 있는 차의 형태 및 모델이 가지고 있는 기념비성과 대조를 이룬다.²⁸³⁾ 사회주의 중국식의 산업 혁명이라는 1950년대의 가치 기준에서 자동차 동풍의 중요한 요소는 엔진을 비롯한 자동차라는 물체, 물질이었다. 하지만 왕광이는 오랜 시간이 지난 뒤 주요 부분이 사라진 채 일부가 발굴된 채로 전시되는 유물처럼 이 자동차 모형을 전시했다. 이 작품에서 자동차 ‘동풍’의 물질성은 삭아 사라지고, 부식된 외피를 보며 설명하게 되는 것은 자동차 생산을 둘러싼 신화이다. 종종 이 작품과 함께 설치되는 사진 이미지는 이 신화에서 왕광이가 마오쩌둥 만큼이나 노동자에도 주목하였음을 보여준다. 자동차 모형 뒤로 4-5 m에 달하는 대형 크기로 출력된 사진은 1958년 5월 21일 마오쩌둥이 동풍 관람 당시를 찍은 것이다. 여기에서 마오 옆에는 린보취가 있고 이 둘을 자동차 공장의 노동자들이 에워싸고 기뻐하고 있다. 환한 웃음이 가득한 노동자의 모습은 사회가 제시한 비전을 구체화하는 일종의 의례 속에서 참여자들이 권력자만큼 혹은 그 이상으로 매진하는 심정을 생생하게 전달한다. 마오쩌둥의 권력이 황제에 비견될만한 것이었다고 한다면, 마오쩌둥과 그의 정치에 대한 인민의 믿음 역시 황제에 대한 고대 중국인의 충성심만큼이나 강한 것이었음을 이 작품은 말하고 있다.²⁸⁴⁾

왕광이는 문화대혁명에 대한 자신의 관점을 묻는 질문에 대해 ‘망고 효과’를 예로 들어 의견을 피력한 적이 있다.²⁸⁵⁾ 1968년 중국을 방문한 사절단이 당시 중국 주석이었던 마오쩌둥을 예방하면서 중국에는 드문 열대 과일 망고를 선물하였다. 마오쩌둥은 이 망고 바구니를 베이징에 있던 선전대원들에게 선물로 보냈는데, 이후 중국 전역에 망고 열풍이 불었다. 이러한 망고 일화가 지금까지도 널리 회자되는 이유는 마오쩌둥이 보낸 선물을 받은 이들이 이에 의미를 부여하는 과정 때문이다. 마오쩌둥 사상

283) 盧明軍, 앞의 글, p. 370.

284) 盧明軍, 앞의 글, p. 370.

285) Yan Shanchun, "Dark Learning, Mysticism and Art. Wang Guangyi Interview Transcript(2012)," Demetrio Paparoni, 앞의 책, pp. 385-386.

선전대는 마오 주석이 선전대에 보내준 은총을 모든 노동자가 나눠 느껴야 한다고 결정했고, 대량으로 모형 망고를 만들어 진짜 망고와 함께 중국 전역에 보냈다. 베이징 인민인쇄공장은 진짜 망고를 받았는데 이를 영구보존해야 한다며 포름알데히드 용액에 보관했으며, 모형 망고가 전달된 푸젠성과 산둥성에서는 주민들이 광장에 모여 복제 망고 환영대회를 여는 등 망고를 둘러싼 의식 거행과 의미 부여는 상상을 초월하여 증폭되었다.

왕광이는 이 망고 일화를 통해 논리적 이성에 의한 의지로는 불가능한 맹목적이고도 집단적인 행동을 보인 평범한 사람들에 주목한다.

“(…)망고는 인민 자신들이 부여한, 헌신의 감정을 수반하는 최고의 것이 되었다.

이것은 ‘인민’ ‘부여’의 힘, 자아의 부여, 자아의 광란이었다.”²⁸⁶⁾

망고 일화가 문화대혁명 시기 이데올로기가 얼마나 강하게 개인의 사고 방식과 행동 양식에 스며들었는가를 역사적으로 증명한다면, ‘사회주의 시각경험’을 다룬 왕광이의 작품들은 이렇게 체화된 이데올로기적인 사고 방식과 문화적 기억이 지금까지도 개개인의 마음속에 자리하고 있음을 보여준다. 그가 ‘철저한 개념화’라고 이름 붙인, 사회주의 혁명 시기의 전형적인 이미지의 의미를 비워내고 비관습적인 요소와 함께 위치시켜서 미적 판단을 지연시키는 방식은 중국 사회주의 혁명에 대하여 관람자들이 가지고 있는 각자의 판단 근거를 스스로 되돌아보게끔 한다. 이렇게 관람자 개인의 인식이 작품의 초점을 이룸에 따라서 왕광이의 작품에서 중요한 것은 중국과 서구 또는 사회주의 체제와 자본주의 체제 간의 우위 비교가 아니라 개인과 사회 체제 간의 관계가 된다.

<동풍-금룽>에서처럼 사회주의 체제와 권력 관계 속에서 개개인들이 수행한 행동 양식 또는 <대비판>과 <유물주의자>에서처럼 그것의 내면화에 따른 현재의 인식을 중시한다는 점에서 왕광이의 작품은 문화대혁명을 이끌었던 정치 지도자의 과오에 초점을 맞춘 신시기 문화대혁명관과

286) Yan Shanchun, 앞의 글, p. 386; Carol Yinghua Li, 앞의 글, p. 397.

구별된다. 또한 중국 사회주의 혁명 이데올로기의 강한 침투성으로 인하여 지금까지도 그 시기의 문화적 기억이 과거에 대한 평가에 영향을 미치며 또 이것이 하나의 틀이 되어 개혁 개방 시대의 상황을 인지하는 데에도 연관됨을 보임으로써 사회주의 혁명 경험이 정치적 선언에 의해서 종결될 수 있는 것이 아님을 보인다. 이렇게 현재 중국인들의 이데올로기적 인지를 문제 삼아 그에 대한 인식을 요청하는 왕광이의 작품 세계는 문화대혁명을 도덕적인 틀로 설명하려고 했던 신시기 방식에 대한 대안으로 평가할 수 있을 것이다.

2. 장페이리(張培力, 1957-)

1958년 항저우에서 출생한 장페이리는 문화대혁명이 끝나고 중국에서 대학 교육이 재개되자 1979년 저지양 미술학원 유화과에 입학하여 본격적으로 미술 공부를 시작하였다. 졸업 후 얼마 되지 않아 동기 및 후배들의 작품을 전시하는 전시회인 《85신공간(85新空間)》을 기획했으며 곧 이어진 85미술운동 시기에는 연못회(池社)를 조직하여 개인 작업과 단체 작업을 병행하면서 활발한 창작 활동을 해 나갔다. 이러한 활동에서 그는 평범한 사물의 세부 묘사가 두드러지는 대형 회화와 공공 공간에서 벌인 퍼포먼스 등을 선보였다. 이러한 작업들은 학원 미술 및 관방 전시의 주요 화풍과는 확연히 구별되는 성격의 것으로 장페이리가 당시 많은 중국 젊은 예술인들과 마찬가지로 시대에 걸맞은 새로운 예술을 추구하고 있었음을 잘 보여준다. 나아가 장페이리는 1989년 중국미술계에서 첫 비디오 아트 작품으로 꼽히는 <30x30>을 발표하였다. <30x30>은 유리 조각을 깨고 그 조각을 다시 붙이는 동작을 녹화하여 반복 재생하는 단채널 비디오 작업이었다. 이후 장페이리는 먹기, 굽기, 읽기, 노래 부르기 등 일상에서 하게 되는 평범한 행동을 반복적으로 재현하여 단순하면서도 강력한 효과를 내는 비디오 작품을 다수 제작하였다. 당시 장페이리를 비롯하여 중국 대륙에 거주하는 예술가들은 서구 미술계의 비디오 아트의 존재는 알았으

되 이를 직접 관람한 경험이 없었다. 그러한 상황에서 중국 비디오 아트 분야는 회화나 조각과는 달리 개인적이고 자생적으로 발달되었으며, 중국 비디오 아트의 개척자인 장페이리의 작품은 이후 초창기 중국 비디오 아트에 큰 영향을 주었다.²⁸⁷⁾

상기한 바와 같이 회화, 퍼포먼스, 비디오, 개념미술 등 다양한 장르와 매체를 아우르는 장페이리의 작품 세계에 있어서도 문화대혁명에서 연원한 소재와 시각적 유산은 중요한 위치를 차지한다. 장페이리의 회화 연작 <육체미(健美)>(1991-1993)와 혁명선전영화를 차용한 일련의 영상 작업들(2000-2003)이 문화대혁명 시기 시각문화를 주된 소재로 채택한 대표적인 작품들이다. 이 외에도 개념미술 작품인 <예술계획2호(藝術計劃第二号)>(1987), 비디오 설치 작품 <(위생위)글자3호((衛)字3号)>(1991), 단채널 비디오 작품인 <수-어휘사전표준판(水-辭海標準板)>(1991)와 같은 1980년대 말과 1990년대 초의 주요 작품들에서도 중국의 혁명 시기에 대한 암시가 농후하다. 이와 함께 2000년부터 약 3년간 옛날 혁명 영화의 특징한 클립을 편집하는 방식으로 제작한 일련의 영상 작업들은 문화대혁명에 대한 작가의 시각이 드러난 대표적인 작품들이다.

장페이리의 작업은 크게 네 부분으로 나뉘 볼 수 있다. 85미술운동 등 중국 실험미술의 열기를 배경으로 한 80년대 회화 및 퍼포먼스 작품, 88년의 <30x30>부터 시작되어 왕성하게 제작된 90년대 비디오 작품들, 혁명선전영화를 차용한 2000년대 비디오 작품들, 2010년대의 설치 미술이 그것이다. 이 중 장페이리에 대한 연구는 80년대 중반의 회화 작품과 90년대 비디오 작품에 집중되어 왔다. 이에 반해 이 두 시기의 연결 지점인 80년대 말부터 90년대 초의 작품은 상대적으로 조명되지 못했다. 장페이리는 이 시기에 처음으로 문화대혁명 시기의 경험이나 시각적 유산을 작품에 도입하여 다수의 작품을 발표하였으나 비슷한 시기에 시작한 비디오 아트 작품에 가려져 합당한 주목을 받지 못한 측면이 있다. 본고에서 살

287) Karen Smith, "Moving images: moving concepts: a survey of the moving image 1988-2011," 何炬星 編, 『中國影像藝術 1988-2011(上海: 視界藝術出版社, 2011), pp. 122-123, pp. 126-129; 朱其, 「中國新媒體藝術的歷史和現狀」, 앞의 책, pp. 143-144.

펴보겠지만 이 작품들이 공산당체제에 대한 직접적인 비판을 담고 있는 점도 작품들에 대한 심도 있는 분석과 발표가 이루어지지 않은 이유라 상정된다.²⁸⁸⁾ 한편, 2000년대 들어 왕성하게 제작한 혁명영화 차용 작품의 경우에는 장페이리의 비디오 아트 전개에서 누락될 수 없는 주요 부분으로 다루어짐에도, 전후의 다른 영상 작업과의 연계성은 배제된 채 개별적으로 이루어지는 경향이 있다. 이와 같이 기존의 연구에서는 새로운 매체 도입, 중국 비디오 아트 분야의 개척을 장페이리의 예술 세계의 핵심으로 평가하고 문화대혁명과 같은 과거에 관한 소재나 관심은 예외적인 작품으로 놓는다. 본고에서는 새로운 예술을 추구하는 장페이리의 작업관과 과거의 끊임없는 호출이 어떻게 연결되는지를 보임으로써 기존의 시각과는 다른 접근법을 취하고자 한다. 이를 통해서 장페이리가 시도한 과거의 호출이 새로운 건설을 위한 선결 과제였음을 확인하고, 이를 바탕으로 1990년대 현실 속에서 문화대혁명이 가지는 의미에 대한 작가의 인식을 도출할 것이다.

장페이리의 작업 중에서 문화대혁명을 환기시키는 가장 이른 예로는 <예술계획2호>(1987, 도78)를 꼽을 수 있다. 작가는 이 작품에 붉은 색 옷을 입은 사람에게는 작품 감상을 불허한다는 규칙을 세웠다. 이는 문화대혁명 시기에 붉은 색으로 사회주의 혁명을 상징하고 혁명에 반대하는 사람들을 ‘흑색 분자’라고 칭하며 이에 해당하는 사람과 그 자식들이 여러 지도계층에 진입하는 것을 배제했던 상황에 대한 역전의 의미를 담고 있다. 따라서 이 조항의 삽입은 작품을 통해 문화대혁명 시기 행해졌던 사람들의 계급화와 그에 따른 배척의 기억을 직접적으로 상기시켰다고 할 것이다. 작품을 구성하는 물리적 요소는 법률문서처럼 보이는 A4 크기의 문서 20 장이 전부다. 장페이리는 이 문서에 작품 구성방법 및 감상법에

288) 한 예로 陶寒辰, 『確實的快感: 當代藝術家叢書 第三輯』(成都: 四川美術出版社, 2007)을 수 있다. <육체미> 연작이 대표 도판으로 실린 이 책의 제3장에서 해당 작품에 대한 기술이 생략되었으며 제작 동기를 묻는 질문에 장페이리가 “기억나지 않는다”고 했음을 기록하였다. 저자는 이에 대하여 답변 이면의 작가 심리를 추측해야 한다고 에둘러 언급하였다. <육체미> 연작은 지금까지 깊이있는 분석과 비평 연구가 미진했던 작품으로 본 논문에서 연작의 첫 번째 작품에 대한 분석을 시도하였다.

관한 것들을 마치 법조항과 같이 상위와 하위 체계를 갖춘 숫자 조항으로 정리해 놓았다.²⁸⁹⁾ 이 작품에 이어 제작한 <갈색책1호(褐皮書一號)>(1988, 도79)은 중앙미술학원생 명부에서 고른 152명의 학생에게 자신의 작품에 사용된 재료인 라텍스 장갑과 함께 이를 받은 후 처리 방법을 명시한 설명서를 우편으로 송부한 일종의 행위 예술이다.²⁹⁰⁾ 이렇게 1987년 말부터 1988년 전반까지 장페이리는 관람자가 작품을 감상하는 방법과 태도를 지정하고 강요하는 방식을 집중적으로 실험했다. 이는 연못회를 조직하고 예술가와 관람자의 즉흥적이고 직접적인 교류를 지향했던 1986년과 1987년 초까지의 활동과는 상반된 시도였다. 이로부터 약 2개월 후 85미술운동 참여 작가들과 이를 지지하는 젊은 비평가들의 모임인 황산회의를 위해 가정용 비디오 레코딩 기기를 사용하여 <30x30>을 제작하고 발표했으며 황산회의에서 항저우로 돌아와서는 회화와 비디오를 포괄하여 향후 약 4년간 지속적으로 진행한 새로운 연작 <육체미>에 착수하였다. 요컨대, 1987년부터 1989년까지 약 3년간은 장페이리가 매체 사용, 관람자-예술가-작품 간의 관계 설정 등에 있어서 큰 변화를 꾀한 대전환기였다. 문화대혁명에 대한 역사적 기억이나 경험이 장페이리 작품에 등장한 시기도 이때이다. 이는 장페이리 작품에 나타난 문화대혁명의 의미를 이 시기 작품 세계의 전환과 연계해서 바라볼 필요성을 시사한다.

(1) 85미술운동이 남긴 새로운 과제

1987년 이전 장페이리는 과거의 억압과 속박에서 벗어난 자유로운 예술의 추구라는 명료한 목표 의식을 가지고 작업을 진행했다.²⁹¹⁾ 특히 이데올로기로부터의 자유, 장식성과 문학성으로부터 자유로운 미술의 가능성

289) 이 작품이 전시되었을 당시 형식과 전문은 黃專·王景 編, 『張培力藝術工作手冊』(嶺南美術出版社, 2008), pp. 100-125.

290) 장페이리는 자신의 행동을 보고서 형식으로 간략히 정리한 내용을 『中國美術報』 1988년 35집에 발표했다.

291) 張培力, 「“製造”意味」, 『美術思潮』 6期(1987), 黃專·王景 編, 『張培力藝術工作手冊』 pp. 369-370에 재수록; Zhang Peili, "In War with the West," van Dijk Hans ed., *China: Aktuelles aus 15 Ateliers*, (Germany: Hahn rodokunich, 1996), p. 133 참조.

은 주된 관심사였다. 그는 80년대 중반 당시 관방 전시 수상을 독점하다 시피 했던 상흔미술과 향토사실주의가 이데올로기에 복무해온 과거 미술의 특징에서 벗어나지 못했다고 비판하면서, 이들 미술 사조가 예술 자체의 의미를 추구하지 않고 이념이나 철학을 해설하고 시각화하는 데에 머물러 있다고 보았다.²⁹²⁾ 그가 1983년과 84년에 그린 일련의 회화 작품들은 이러한 비판 의식을 반영한 작품들로서 장식성과 문학성을 배제하려는 노력의 일환이었다.(도80, 81, 82) <수영하는 사람>에서는 푸른 색조의 바탕에 절제된 형상의 인물들만이 등장하고 있고, <정면의 연주자>에서는 어두운 배경과 광택 나는 색소폰 및 무표정한 악사의 모습을 강렬한 명암 대비를 살려 그렸으며, <X?>에서는 매끈한 고무장갑을 확대해서 그렸다. 이러한 작품들에 담긴 장페이리의 의도는 크게 두 가지로 추측해 볼 수 있다. 첫째, 화가 자신의 주변 사물을 소재로 선택한 것에서는 상흔미술이나 향토미술회화의 소재들이 작가의 삶과 유리되어 있다던 비판과 연결된다. 둘째, 사물 표면에 집중한 세밀한 묘사는 과거의 사건과 타인의 삶에 대한 서사를 구축하는 상흔미술과 향토미술회화의 성격에 대한 반작용으로 볼 수 있다. 장페이리는 이러한 자신의 작업을 ‘향토사실주의’에 대비되는 개념으로 ‘도시 사실화풍’이라고 일컬었는데²⁹³⁾ 이는 구시대의 회화의 속성을 전복시킴으로써 새로운 미술을 추구하기 위해 작가 스스로 얼마나 심혈을 기울였는지를 잘 보여준다.

개인적인 작업과 병행하여 1986년 5월 장페이리는 저지앙 미술학원 출신의 예술가 네 명과 함께 연못회를 결성하였다. 장페이리는 경지엔이(耿建翌)와 함께 이 그룹의 창립을 주도했는데 이들에게 가장 중요한 영감의 원천이 된 것은 폴란드 극작가 그로토스키(Jerzy Grotowski)의 저서 『가난한 연극』이었다. 연못회 작가들은 ‘자기 만족의 최면에 빠지는 대신 순수한, 진짜 예술을 하기 위해서는 청중이 주어진 것에 대한 수동적인 감상에 제한되지 않고 예술가와 청중들이 동등한 입장에서 정직하고

292) 張培力, 「與劉禮賓的放談」, 黃專, 王景 編, 앞의 책, p. 451.

293) 張培力 앞의 책, p. 451.

진실한 대화에 참여해야 한다’는 그로토스키의 주장에 전적으로 감화 받아 관중과의 제한없고 직접적인 소통을 목표로 삼았다.²⁹⁴⁾ 단체 결성 1년 후인 1987년 봄, 연못회는 청중들과의 직접적인 대화의 장을 마련하기 위해서 공공 장소에서 해프닝과 선언 낭독 등을 실행했다. 그 중 하나는 매일 아침저녁으로 공원 등지에서 많은 사람들이 모여 태극권을 연습하는 중국인의 일상을 모티브로 삼았다.(도83) 그들은 거리 벽에 태극권 자세를 하고 있는 인물 형상을 그려 넣고 종이로 만든 인물상을 공원 곳곳에 매달아 설치하면서 자신들의 이러한 시도가 관람객과 거리를 좁힘으로써 예술가와 작품, 관람객 사이의 즉흥적이고 직접적인 소통이 가능하게 할 것이라고 예상했다. 그러나 일반인들 대부분은 무관심했고 일부 반응은 조롱에 가깝고 말았다.

이후 얼마 되지 않아 사실상 이 퍼포먼스 작품 <양씨태극권(楊氏太極)>을 마지막 프로젝트로 연못회가 해체된 것을 고려하면 이 시도가 구성원들의 마음에 얼마나 큰 영향을 끼쳤는가를 예상하기 어렵지 않다. 동시에 예견했던 반응을 끌어내는 데 실패한 경험은 장페이리 작품의 방향 설정에 나침반이 되었다는 점에서 생산적인 실패라고 평가할 수 있다. 가치주입식 서사 회화가 가지는 억압에 비해 관람자의 주체성을 더 존중하는 방식의 연못회 퍼포먼스가 현실에서 대중들로부터 외면 받은 상황은 기성 규범의 공고함과 감상자의 수동성에 대한 장페이리의 인식을 촉발시키는 결정적인 계기가 된 것으로 보인다. 우선, 이 경험은 장페이리가 예술 작품에 대한 관람객의 반응, 즉 예술에 대한 사회 수용의 문제에 대하여 주목하는 계기가 되었다. 대중의 반응에 대한 장페이리 자신의 예상이 빗나간 경험은 연못회의 퍼포먼스가 처음이 아니었다. 1985년 말, 《85신 공간전》에 수영하는 인물과 악기 연주자를 소재로 한 회화 작품들을 출

294) 『中國美術報』, no.1(1987), p. 19 (Hans van Dijk, “Painting in China after the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical Debates II,” p.19에서 재인용). Asia Art Archive 戴漢志檔案 中 池社簡報 第一號, 第二號 1986年. 翁子健, 「訪問: 張培力」, Asia Art Archive 未來的材料記錄 1980-1990 中國當代藝術 section, 2008. 11.23. 출처 <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/12249>, 2016.12.10.

품하면서 장페이리는 자신의 작품들에서 기존의 사회주의 사실주의의 요소를 제거한 바 있다. 이에 재현된 이미지의 의미가 모호하기 때문에 예술계와 일반 관중들의 호감을 기대하기 어렵다고 예상했으나 『중귀메이슈바오(中國美術報)』, 『지앙수화칸(江蘇畫刊)』 등 주요 비평매체에서 뜻밖의 호의적 반응을 받았다.²⁹⁵⁾ 전시장 내 관중의 반응과 미술잡지들 모두 호평 일색이었는데, 장페이리 스스로도 인식 했듯 이 호응은 구상 회화라는 편안함과 매끄러운 재현 테크닉에서 촉발되는 감각적인 만족감과 유희에 기인한 바가 크다.²⁹⁶⁾ 양씨태극권의 실패는 동일한 요인에 의한 반대의 결과라 할 수 있다. 기존의 미술과는 다른 새로운 미술에 대한 시도라는 점에서는 동일했으나, <수영하는 사람(水中的泳者)>은 기존의 방식을 전복시키더라도 감상자들에게 관습적인 예술 작품으로 용이하게 수용되었고 <양씨태극권>은 그렇지 못했다. <양씨태극권>도 인물 소재의 구상 회화만큼이나 대중 친화적인 설정과 소재를 채택했음에도 불구하고 <수영하는 사람>처럼 관람자들이 예술 작품으로 받아들여지지 않은 이유로는 다음의 사항을 생각해 볼 수 있다. 즉, 예술 작품은 전시회라는 특수한 공간에 설치된다는 관습에 부합하는가의 여부, 회화나 조각 등 전형적인 형식을 취했는가의 여부에 따라 발생했다고 해석할 수 있다. 해당 사회가 예술 작품에 대하여 가지고 있는 모종의 기준에 부합하느냐의 여부가 위의 두 작품에 대한 관람객의 다른 반응을 유도했다고 볼 수 있다. 이와 같이, 작가의 예상과 관객 반응의 불일치는 장페이리에게 새로운 예술이 현실화되기 위해서는 사회 규범에 있어서의 변화가 선결되어야 함을 제시하고 있었다.

(2) 사회 규범과 혁명 유산

1987년부터 1993년까지 장페이리 작품을 아우르는 주제는 미적 규범을

295) 翁子健, 「訪問: 張培力」 앞의 인터뷰.

296) Karen Smith, *Nine Lives*, p. 382.

포함한 사회의 제반 규범이라고 할 수 있다. 장페이리는 중국 사회의 기성 규범들 또는 이러한 규범에 빚대어 자신이 독자적으로 만들어낸 규칙들의 불합리성과 부도덕성을 드러냄으로써 이에 대한 비판적인 사고를 이끌어냈다. 그리하여 궁극적으로는 이러한 사회 규범 안에 안주하는 대신 변화와 새로움을 선택할 것을 주장했다. 이러한 작품들에서 문화대혁명 시기에 있었던 사건들은 현재 상황과의 유사성이 강조되었다. 작품에 따라 1990년대 중국 현실에 끼치는 혁명 시기의 영향력을 지적하거나 문화대혁명에 대하여 가지고 있는 비판적인 사고를 현실에도 대입해 볼 것을 권유하기도 한다. 아래에서는 규범을 전달하는 매체의 영향력, 내용의 가식적인 측면, 수용자의 관성적인 태도에 주목한 경우로 이 시기 장페이리 작업을 나누어 살펴보고자 한다. 그리고 사회 규범의 범위에서 과거와 현재의 친연성 및 그 부정적인 속성을 확인시키는 장페이리의 방식을 분석해 본다.

전달 매체의 권위와 규범 인식

관중과의 직접적인 교감의 형식을 창출하고자 했던 연못회의 실험이 실패한 이후 1987년 장페이리는 관람자들의 반응을 강제하는 작품인 <갈색책 1호>와 <예술계획2호>를 설계했다. 이는 관람객의 감상 방식이 예술 내부에 있기 보다는 그들이 인정하는 기성의 권위에 기댄 규칙에 달려 있음을 드러내는 전략이었다. 장페이리가 가장 먼저 주목한 요소는 매체이다. 1987년의 제작한 두 작품 <등사기(油印機)>(도84)와 <예술계획2호>는 규범 전달 매체의 속성과 힘을 탐구한 시발점이다. 탁자 위에 놓인 평범한 인쇄기는 일상적 사물이라는 점에서는 큰 변화가 없지만 이전의 소재는 서양식 악기인 색소폰과 같이 개혁개방과 함께 생활 속에 새로 등장한 사물이었던 데에 비해 인쇄기는 90년대 이전까지 오랜 시간 동안 쓰여 왔던 사물이다. 특히 인쇄기는 공문서 또는 공문서는 아니라도 합법적으로 유통될 수 있었던 출판물을 생산하는 주요 매체였다. 이들 문서가

인쇄기로 제작되었다는 사실은 그 문서의 합법성을 나타내게 된다. 합법적인 문서를 등사 인쇄한다는 관습은 시간이 지나면서 점점 공고해지고 수용자 측에서는 등사 인쇄되었다는 특징만으로 그 문서의 합법성을 받아들이게 되기 때문이다. 장폐이리는 바로 이 점을 아무 내용이 담기지 않은 빈 종이만 탑재된 정지 상태의 인쇄기로 간명하게 보여주었다. 이 작품 속 등사기는 문서 내용에 관계없이 그 매체 자체가 합법성을 보장하는 하나의 기호로 자리한다.

<예술계획 2호>에서는 매체가 함유하는 권위에 따라서 사람들이 그 내용을 무비판적으로 수용하게 되는 또 다른 예를 법률 문서 형식을 통해 보여준다. <예술계획 2호> 보다 앞서 자신의 1980년대 중후반 대표 연작 <X?>의 이미지를 설명하는 글을 원고지에 써서 그 자체를 독립된 작품으로 제작한 미발표작이 있었다.(도85) 이 미발표작의 제목은 ‘먼저 보고 하고 후에 행한다(先奏后斬)’인데, 이 문구는 공산당이 행동을 중시하는 ‘먼저 행하고 후에 보고한다’의 선후 관계와 강조점을 뒤바꾼 것이다. 이를 통해서 우리는 장폐이리가 사건보다 체제가 우선한다고 보는 시각을 지니고 있음을 알 수 있다. 이 작품에서는 문서의 형식을 공적으로 가공하지는 않은 반면 <예술계획 2호>에서는 법률 행정문서 형식을 취하는 데로 발전했다. 네 번째 쪽의 6개 조항 중 제 1번인 붉은 색 옷을 입으면 작품을 감상할 권리를 박탈하는 규칙은 근거도 합리적이지 않을뿐더러 예술가가 독단으로 설정한 어불성설의 규칙이다. 내용만으로 이 규칙을 검토했을 때 이에 찬성하는 사람은 거의 없을 것이다. 그러나 1989년 전시에 출품되어 일반에게 공개되었을 때 이 작품의 이러한 측면에 대한 논란, 심지어 중립적인 논의의 움직임조차 없었던 상황은 어디에서 연유한 것인가. 우선 문서로만 제작된 이 작품을 모두 숙지하며 감상한 사람이 많지 않았다는 사정을 염두에 둘 수 있다. 또한 법률문서 형식을 띄고 있다는 사실 때문에 세부 조항까지 읽지 않게 되었을 것이다. 이렇게 특정 문서의 형식이 내용을 읽지 않고도 막연히 공식 기관에서 절차에 따라 검토하여 인증 받은 내용일 것으로 믿게 하는 것이다.

<수-어휘사전표준판>(1991) 및 90년대 초반의 회화 작품과 2000년대 전반까지의 비디오 작품에서 주요 소재로 채택된 아나운서 역시 등사기와 법률문서처럼 권위를 담고 있는 매체 기호의 일환이다.²⁹⁷⁾ TV 뉴스는 단순히 정보를 전달한다고 여길 수 있지만, 중국에서 뉴스는 보도 사건에 대한 청취자의 특정한 반응을 이끌어내는 역할이 중시되어 왔다. 국영방송인 CCTV 뉴스를 진행하는 아나운서의 경우 선발 과정에서 개인과 가정의 정치 사상적 적합성을 검증하고 뉴스 전달에 있어서 정부 방침을 전달받고 발언과 행동이 정부 검열의 대상인 만큼 TV에서 그들이 전달하는 모든 메시지는 관방의 메시지로 대변된다.²⁹⁸⁾ 장페이리 역시 아나운서를 소재로 할 때 아나운서가 전달하는 ‘내용’에 관심을 두지 않는다. 장페이리는 회화에서 뿐만 아니라 유성 비디오 작품인 경우에도 아나운서가 의미 없는 말을 반복하게 해서 내용은 비운 채, 방송 세팅 및 말의 억양과 같은 형식을 강조한다. 이는 기본적으로 백지를 세팅한 인쇄기의 상황과 같다.

매체 자체가 하나의 메시지가 되고 영향력을 끼치는 것은 미술 작품 감상에서도 마찬가지이다. 등사기와 아나운서를 통해 합법성을 담지 하는 매체를 보여주었다면, 장페이리는 첫 비디오 아트 작품 <30x30>(도86)에서 이와 반대의 상황을 통해 동일한 문제의식 즉, 우리 안에 자리 잡은 특정 매체에 대한 선입관과 기성의 규범의 영향력을 살피고자 했다. 당시 비디오는 일상에 막 등장했고 동영상은 중국 사회에서 오락 매체로서 간주되었지 예술 매체로서는 아무 권위를 가지 못했다. 새로운 개념과 테크닉, 양식을 실험하더라도 회화라는 기성 매체의 틀 안에서 작업하는 이상 관람객들의 선입견 또는 기성 규범에 맞춰진 취향을 깨기 힘들었던 《85 신평간전》에서의 경험에 비추어 보았을 때, 비디오 매체를 이용한 예술 작품을 제시하는 것은 보는 이로 하여금 기성의 미적 규범에서 벗어나게

297) 구체적인 작품들은 『張培力藝術工作手冊』, pp. 78-81, pp. 138-151, pp. 160-167 참조.

298) Yang Shin-Yi, "Socialism, Globalism and Playful Sabotage: Their Representation and Purposes in the Works of Four Contemporary Chinese Artists: Xu Bing, Zhang Peili, Yang Zhengzhong, and Xu Zhen," Ph. D. Dissertation, Cornell University, 2006, pp. 117-119, pp. 126-127, p. 151.

하기에 적합한 조건이었다. 또한 <30x30>는 유리를 깨고 붙이는 한 종류의 동작을 무한 반복하여 보여줌으로써 서사를 배제하고 카메라 앵글의 변화나 편집도 없이 오로지 비디오 매체를 그 매체 특유의 시간성을 살려 사용했다.

이와 같이 장페이리는 이제껏 시도되지 않은 새로운 매체로 제작한 작품을 제시함으로써 중국 현대미술계 인사들이 낯선 상황에서 작품을 판단해야 하는 상황을 만들어서 이들이 지금까지 의식하지 않고 적용해 왔던 예술 규범을 문제 삼고자 했다.²⁹⁹⁾ 황산회의에서 이 작품을 감상한 예술계 인사들은 대부분 무반응이었으며, 간혹 상영 중 언제쯤 사건이 등장하는지에 대해서 질문을 하거나 상영 후 상영 시간의 단축을 권고하는 의견이 있었을 뿐이었다.³⁰⁰⁾ 이러한 결과는 미술가와 비평가들이 그 시점까지 작품을 판단함에 있어서 의례적으로 적용시켜 온 규범과 기준을 <30x30>에 적용시키기 어려웠음을 의미하는 것이며, 사건이나 편집을 주문한 경우는 서사에 대한 기대를 표출한 것으로 볼 수 있다. 이는 장페이리가 작품 기획 단계에서부터 의도적으로 배제한 속성으로, 이 작품의 상영 현장에서 예술에서 아름다움 또는 오락만을 보려하는 구태의연한 감상 태도가 확인되었다고 하겠다.³⁰¹⁾

내용의 불합리성

<육체미 (健美)> 연작

특정 내용을 합법화하는 매체의 힘과 더불어 장페이리의 작업에서 주

299) 劉禮賓, 「與劉禮賓的放談」, 『張培力藝術工作手冊』, pp. 454-255.

300) 劉禮賓, 위의 인터뷰, p. 455. 翁子健, 「訪問: 張培力」, Asia Art Archive 未來的材料記錄 1980-1990 中國當代藝術 section, 2008. 11.23. 출처 <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/12249>, 2016.12.10.

301) Li Xianting, *China's New Art Post-1989*, p. XVII.

목되는 사회적 규범의 또 다른 속성은 불합리성이다. 장폐이리는 현대 중국의 문화적 현상 속에서 대중을 상대로 한 선전물의 시각 형태를 사례로 들어 이를 보여준다. 1989년부터 장폐이리는 보디빌더를 중심 소재로 한 연작을 집중 제작했는데, 이는 과거 칭송받았던 혁명 영웅 이미지와 현재 중국 사회의 고강도의 포르노그래피 검열과 연계된 다층적 함의를 가진다.

먼저, 보디빌더의 근육질 신체는 문화대혁명 시기에 생물학적 성과 상관없이 남성적인 육체가 모범적인 혁명 영웅 이미지로 칭송받았던 것을 환기시킨다. 연작 중 <분홍과 재(粉紅與災)>(1992, 도87)에서처럼 보디빌더의 몸과 개국절에 혁명을 기리며 쏘아올리는 불꽃놀이 이미지를 병렬한 방식은 이 두 시기를 연결 짓도록 이끄는 실마리이다. 과거 선전미술에서 혁명 영웅들이 밝은 색채로 그려졌던 데 반해 장폐이리의 작품에서 보디빌더는 두상이 없거나 회색조로 그림으로써 이전의 선전미술이 영웅을 위시했던 의미들은 사라지고 감각적인 욕망의 대상으로 암시하고 있다. 한편 여성 보디빌딩의 경우 80년대 후반 여성의 신체 노출을 둘러싼 사회적 논쟁과 연결된다. 중국에서는 1980년대 초 이래로 민간 영역에서 보디빌딩 인구가 상당히 증가했는데 1980년대 중반 여성 선수가 비키니를 입어야 하는 국제대회 규정을 둘러싸고 여성의 과도한 노출이 비도덕적이라고 비난하는 측과 이를 옹호하는 측의 논쟁이 일어난 바 있다. 이어서 중국 여성 선수의 국제 대회 출전 금지 조치가 검토되는 등 정치 문제화 되었는데, 포르노그래피 검열이 사상 최고로 강화된 당시의 사회적 분위기 속에서 보디빌딩에 대한 사회적 여론이 악화되어 갔다. 그러나 1년여 뒤 어떠한 논의 과정이나 결정 근거에 대한 공개 없이 여성 선수의 비키니 착용이 전격적으로 승인되었고 보디빌딩에 대한 관방의 지원도 시작되었다. 그리고 이에 힘입어 보디빌딩은 스포츠라는 범주 아래에서 상찬되고 인기를 얻었게 되었다.³⁰²⁾ 즉, 1980년대 말 여성 보디빌더 이미지는 국가의 정

302) Susan Brownell, *Training the Body for China: Sports in the Moral Order of the People's Republic* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), pp.268-277. Paul Clark, *Youth Culture in China: From Red Guards to Netizens*, (Cambridge: Cambridge University Press,

치적 용인 여부로 특정 활동에 대한 금지와 상찬이 결정되는 중앙 집중식 규제의 불합리성을 대표한다.

위와 같이 장페이리는 보디빌더라는 하나의 소재를 통해 사회에서 중요하게 여겼던 가치가 중국 사회의 유일한 권력체의 독단적인 결정 과정에 의해 폐기되는 상황에 대해 고발한다. 미발표작이자 <육체미> 연작의 첫 작품인 <중국육체미-1989년의 우아함(中國健美-1989年的風韻)>(도88)은 이러한 비판정신이 가장 직접적으로 표출된 예이다. 작품의 오른쪽에 상패를 든 여성 바디빌더가 붉은 색조로 그려져 있고 왼쪽에는 역시 붉은 색으로 표어 ‘번신불망공산당(翻身不忘共產黨)’이 큼직하게 써져 있다. 그리고 나머지 공간에 작은 수입 화장품병과 사용설명서, 국민당에 저항하다 숨진 후 마오쩌둥 통치기 내내 혁명 영웅으로 추앙된 류호란(柳胡蘭)의 이미지와 식량배급표를 그려 넣었다. 류호란의 영웅적 측면이 공산당에 대한 이념적 충성에 있다면 이는 여성 바디빌더에게는 전혀 요청되지 않는 바이다. 또한 식량배급표가 류호란의 시대와 사회주의 혁명 시기에 소중하게 여겨진 것이었다면 1989년 중국의 여성에게는 수입 화장품이 그만큼 소중한 것이기도 하다. 이러한 이미지들의 병치가 중국 사회의 급변이라는 주지의 사실을 보다 즉각적으로 전달한다면 보디빌더 이미지만큼이나 비중 있게 자리를 차지하고 있는 표어는 이 변화를 해석하는 관점을 드러낸다. 장페이리는 중국 공산당의 정통성을 대표하는 ‘번신불망 마오쩌둥, 치부불망 등소평(翻身不忘 毛澤東, 致富不忘 鄧小平)’이라는 표어에 작은 수정을 가하여 본래 표어의 의도를 드러낼 뿐만 아니라 완전히 전복시켰다. ‘완전한 탈바꿈’을 뜻하는 단어인 ‘번신’은 중국 사회주의 혁명사를 기술할 때 봉건정신으로부터의 정신적 해방을 뜻하는 특수한 단어이다. 이 표어는 정신적 해방은 마오쩌둥 덕분이고 경제적 부는 덩샤오핑 덕분이라는 대구(對句)를 이룬다. 나아가 이 대구는 선후 관계이자 순접의 관계를 이루며 먼저 마오쩌둥이 정신 해방을 이루었기 때문에 그 업적 위에서 덩샤오핑이 경제적 부를 쌓을 수 있었으며 이로써 인민의 행복을 목

2012), pp.73-77.

표로 하는 공산당의 계획이 순차적으로 달성되고 있음을 표방한다. 따라서 이 대구의 표어는 사회주의 이념과 사상은 변하지 않았고 모택동의 사상 위에 경제적 부라는 외적 변형을 이루었음을 의미한다. 이 원래의 표어에서 장쩌이리는 두 지도자의 이름 대신 그들이 대표하는 공산당을 써 넣고 ‘변신’과 ‘치부’를 ‘변신’으로 일원화했다. 각각의 일원화는 문제가 없어 보이지만 이는 개혁개방을 시작하며 중국 공산당이 가장 정교하게 세우고자 했던 논리를 단박에 돌려놓는 효과를 낳는다. 즉 1989년 중국 사회는 정신과 물질을 나누지 않고 완전히 변화했으며 이는 공산당에 의한 것이라는 메시지가 성립하는 것이다. 정신과 물질을 아우르는 완전한 변신에서 유일하게 지속되는 존재는 공산당뿐이다. 이는 중국 권력 구조상 유일하고 절대적인 조직으로서의 공산당, 또 그러한 절대적인 유일성으로부터 나오는 독단성을 지목한다고 볼 수 있다. 앞서 본고의 2장에서 문화대혁명의 전제주의적 성격을 비판할 때 이를 모택동 개인의 책임으로 한정하는 것이 신시기의 관방과 지식인의 임계점이었음을 살펴본 바 있다. 이와 비교한다면 ‘공산당이 모든 것을 바꾸었다’는 <중국육체미-1989년의 우아함>의 시각은 아마도 중국사회에서 글로 표명할 수 있는 정치적 한계를 넘어서고 있다고 보인다.

사회규범에의 순응

<(위생위)글자3호>, <수-어휘사전표준판> (1991)

장쩌이리의 비판 의식의 정점은 공산당으로 대표되는 중국 시스템의 독단성을 넘어서 결국은 그에 순응하는 개인의 문제로 수렴한다. 개인은 독단적인 시스템이 만들어낸 자의적이고 부조리한 내용이 권위적인 매체를 통해서 최종적으로 영향을 미치는 지점이라 할 수 있다. 일찍이 <예술계획2호>에서 장쩌이리가 제시한 관람 규칙은 관람객에게 불합리한 규칙을 거부하고 이에 따라 일어날지도 모르는 불이익이나 사회적 파장을 감수하

든지, 아니면 그러한 불확실성을 피하기 위해 억압을 받아들이는 두 가지의 선택이 있음을 보여주었다. 실제로 전시 중에 붉은 옷을 입은 관람객이 작품 가까이 다가가는 것을 제지하지는 않았으므로 관람객의 항의도 발생하지는 않았다. 그러나 만약 이 규칙에 대하여 누군가가 반발했다면 이것이 1989년 중국 사회에서 민감한 이슈로 이어질 수도 있었다는 예측은 충분히 가능하다. 색깔론을 적용하여 대중을 구분하고 차별하는 불합리한 규칙은 1989년 미술 전시장에서 벌어지고 있는 규칙임과 동시에 과거 혁명기에 적용되었던 규칙이기도 하기 때문이다. 문화대혁명기에 특정인을 반혁명분자로 낙인찍는 상황에서 대부분의 중국인들은 이에 반대하거나 이견을 제시했을 때 따르는 엄청난 불이익을 피하기 위해서 이에 침묵하고 동참했다. 이러한 과거사의 기억이 생생한 지금 이 관람 규칙을 문제 삼는 것은 흑색분자를 독단적으로 지정하고 처벌해온 과거의 억압, 나아가 그에 항거하지 않았던 잘못을 인정하는 것이 된다. 이러한 괴로움을 자칭하지 않기 위해 이 작품 관람 규칙에 항거하지 않는다면 더 이상의 소동이나 문제는 없을 것이지만 대신 개인의 자유를 억압하는 어불성설의 규칙을 수용하게 된다.

<예술계획2호>가 무언가 좋지 않은 일이 일어날 것 같은 불안감을 느끼고 이를 피하는 쪽으로 자신의 행동을 결정하는 회피 동기에 의해 관람객이 규범에 순응하게 되는 심리를 상정하였다면, 비디오 매체를 사용한 일련의 작품에서는 일단 규범에 순응하게 된 뒤의 상황에 초점을 맞춘다. 장페이리는 사회 규범에 순응하면서 이에 안주하려는 사람들의 모습을 단순한 동작을 끝없이 반복하는 행동으로 시각화하고 규범의 수행에 몰두함으로써 쾌감을 찾는 사람들의 모습을 보여준다. 1991년 작품 <(위생위)글자3호>(도89)는 이러한 주제 의식을 비디오라는 매체로 본격적으로 구현하기 시작한 작품이다. 이 작품은 시작부터 끝까지 줄무늬 옷을 입은 장페이리가 세수 대야에 살아있는 닭을 넣고 씻기는 모습을 보여준다. 한 손으로는 움직이는 닭을 누르고 다른 손으로는 비누와 물을 묻히는 단순한 동작을 20분 이상 반복하는데, 비디오라는 매체가 갖는 시간성은 관람

객이 작품 속 등장인물의 동작을 공감각적(共感覺的)으로 느끼고 추체험(追體驗)하는 것을 돕고 이에 대해 감정적인 반응을 이끌어내는 데에 특히 효과적이다.

죄수복을 연상시키는 줄무늬 의상은 이 인물이 구속된 상태이며 닭 씻기 행동도 자의가 아닌 지시받은 행동일 것이라 추측하게 한다. 살아있는 닭을 잡고 씻기는 일은 닭의 움직임을 계속 눌러야 하는 일이고 닭의 입장에서는 불쾌하고 고통스러운 경험이다. 또 물 목욕을 하지 않는 가축인 닭을 씻긴다는 설정은 이 일이 불필요한 일임을 암시한다. 그러나 어떤 이유에서인지 이 인물이 외부의 지시를 따라 닭 씻기를 계속하면서 닭 씻기 행동은 점차적으로 순조로워지는 듯 보인다. 손동작은 반복되는 리듬을 만들어내고 이 동작을 행하는 이와 보는 이 모두 감각적 쾌감을 느끼게 된다.³⁰³⁾ 이렇게 <(위생위)글자3호>는 구속당한 채 불합리한 규범을 강요당하면서도 이 규범을 기계적이고 효율적으로 수행하게 되는 구체적인 상황과 그 안에 구속감과 쾌감이 복합적으로 얹혀 있음을 보여준다.

<(위생위)글자3호>에 등장하는 구속된 인물처럼 자신의 안녕에 대한 불안 때문에 자유롭게 생각하고 행동하는 것이 쉽지 않은 것은 중국인들에게만 해당되는 것은 아니다. 다만 현대 중국 사회는 급진적인 혁명을 거치면서 개인이 권력과 권위에 반발하는 것이 거의 불가능할 정도로 집단적 일원화되었던 경험이 있고, 그만큼 일탈이 야기하는 불이익이나 위해에 대한 불안감이 상대적으로 높다. 1990년대 초 중국 미술계에서 한 흐름을 이룬 표현주의적 경향의 작품들은 사회가 개인에 대해 끼치는 육체적 심리적 억압에 이 시기 예술가들이 민감하게 반응하였음을 말해준다. 선샤오통(沈曉彤), 왕지엔웨이(汪建偉) 작품에서처럼 상처 입은 인체를 그린 회화(도90, 91)와, 물질의 부패나 파괴를 연상시키는 장용지엔(張永見)의 입체 작업(도92)의 출현에는 1989년 천안문 사태에서 목도한 생명 유린 및 자유 억압의 상황이 직접적인 배경이 되었다. 더하여 다시는 되풀이 되지 않을 것이라고 상정되었던 혁명 시기의 폭력과 억압의 역사를

303) Karen Smith, *Nine Lives*, p. 388.

다시 심각한 현재의 문제로 인식하도록 촉구하는 사태이기도 하였다.

장페이리의 <(위생위)글자3호> 역시 1990년대 초 이러한 시대적 상황과 무관치 않다. 장페이리는 등장인물을 둘러싼 설정에서 이러한 사회적 분위기를 형성해 온 역사적 사건들을 암시하면서 문화대혁명과 1990년대 중국 현실을 연결한다. 영상은 우선 1992년의 시대 상황을 환기시킨다. 공문서 형식의 작품 제목, 뒷 벽에 걸린 ‘모범위생마을(衛生先進牆門)’이라는 문구, ‘애국위생운동(愛國衛生運動)’이라는 소리에서 1990년부터 약 2년간 중국 정부가 대대적으로 펼친 위생 캠페인을 떠올리기 어렵지 않다. 사람과 환경을 건강하고 살기 좋게 하기 위한 위생 활동의 목표는 선하지만, 이를 찬양하는 신문 기사를 읽는 소리를 배경음으로 하고 닭을 씻기는 것과 같이 불합리한 행동으로 묘사한 점은 1990년대 관방의 선전 방식의 억압과 세뇌의 측면을 언급한다.³⁰⁴⁾

이 작품의 설치 방식은 문화대혁명 시기의 관방 선전 방식을 재연한다. 이 작품을 처음 전시한 1991년 《창고전(車庫展)》에서 장페이리는 좌대 위에 네 대의 TV 모니터를 놓고 모두 <(위생위)글자3호>를 틀었다. (도93) 그리고 모니터들 앞에는 꽤 큰 벽돌을 줄지어 놓아 벽돌을 의자 삼아 TV를 보도록 했다. 이러한 설치의 영상 내용이 1990년대 초 위생 캠페인을 지시하는 것만큼이나 명백하게 1960년대와 70년대에 일상적으로 행해졌던 관방 선전물의 단체 시청 방식을 나타낸다.³⁰⁵⁾ 따라서 <(위생위)글자3호>는 관방 캠페인이 요구하는 행동을 반복하는 현재의 상황과 정해진 시간과 장소에서 정해진 내용을 반복해서 시청했던 혁명기 경험을 외부의 강요, 지시에의 순응, 반복과 같은 공통적인 속성으로 연결지으며, 관방 선전의 작동 기제에 대하여 과거와 현재를 오가며 여러 겹의 의미를 발생시킨다. 그리하여 이것이 현재의 문제이자 과거부터 쌓여온 결과임을 말한다.

장페이리는 <(위생위)글자3호> 설치에서 벽돌을 한 줄에 11개씩 총

304) Wu Hung, "Television in Contemporary Chinese Art," *OCTOBER* vol.125(2008), p. 78.

305) 陸蕾平, 「與陸蕾平的放談」, 『張培力藝術工作手冊』, p. 431. Wu Hung, 앞의 글, p. 226.

아홉 줄로 놓아 개수를 99개로 맞춰 놓았다. 이는 중국 문화에서 상징하는 무한의 개념을 시각화한 것으로 강제적인 관방 선전 방식과 이에 안주하는 개인의 존재가 사라지지 않음을 암시한다. 장페이리는 이 작품과 같은 해 제작한 영상 작품 <수-어휘사전표준판>을 통해 1989년 천안문 사태 당시 관방 선전을 배경으로 이를 구체화하여 보여준다.

<수-어휘사전표준판>(도94)은 중국 중앙방송 (CCTV)의 유명 뉴스 앵커인 싱즈빈(邢質斌)을 섭외하여 실제 방송국 세팅과 거의 같아 보이는 배경에서 사전의 물 수(水)로 시작하는 어휘 부분을 읽게 요청하고 이를 정지 카메라로 녹화하여 단채널 비디오로 재생한 작품이다. 싱즈빈은 뉴스를 진행할 때와 다름없는 자세, 발음, 어조로 카메라 앞에서 사전을 읽어간다. 이 작품에서 사전을 읽어 내려가는 일은 <(위생위)글자3호>에서 답씻기는 일에 해당하고 싱즈빈이 전형적인 아나운서의 정확한 발음으로 물흐르듯 계속 읽어가는 행동은 답을 씻기는 능숙한 손놀림의 다른 버전이라 할 수 있다. 한 가지 다른 점은 <수-어휘사전표준판(水-辭海標準板)>에는 <(위생위)글자3호>에서 등장인물이 어불성설의 행동을 하게 만드는 강제성, 이에 따르지 않을 경우 예상되는 심적 불안이 없다는 것이다. <(위생위)글자3호>에서 등장인물이 강제된 행동을 하지 않는다면 자신의 평화와 안녕을 포기해야 하는 상황이기 때문에 자기 행동의 의미 없음이나 불합리함, 답에게 가하는 고통에 대하여 생각하고 자신의 사고에 따라 행동하는 것이 쉽지 않았다면, 아나운서는 권력과 권위에 복종하며 자신의 직분에 충실한 것에 만족하고 이를 추구한다. 이는 기성 체제의 권위에 복종한 상태에서 그 체제가 요구하는 일을 성공적으로 수행하는 데에서 자신의 능력을 확인하는 데에 기초한다고 하겠다. <수-어휘사전표준판>에서는 예술가가 싱즈빈에게 요청한 행동을 행하지 않거나 요식적으로만 행하더라도 싱즈빈에게는 아무런 위해가 가해질 것이 없다. 오히려 국민 아나운서라고 불릴만큼 유명한 싱즈빈에게는 자신이 이 작품에 출연한 것이 예술가에게 도움을 주는 일이라 여겨질 것이다. 그럼에도 불구하고 실제 뉴스 진행시에 필적하는 싱즈빈의 연기는 카메라 앞에서 원

고를 읽는 기능에 있어서 자신의 능력과 전문성을 최대한 발휘하는 활동이다. 그 기저에는 싱즈빈이 국영방송의 대표 아나운서로서 가지고 있는 자부심이 있다고 볼 수 있다.

이러한 해석은 싱즈빈이 CCTV 주요 뉴스프로그램의 대표 앵커로 자리매김하게 된 실제 상황과 연계시켜 생각해 보았을 때 더욱 타당하다. 싱즈빈은 1989년 천안문 사태가 발생했을 때 CCTV 뉴스를 진행하는 앵커 중 한 명이었다. 당시 CCTV는 철저하게 공산당의 입장을 대변해서 이 사태를 전달했는데, 아나운서가 준비된 원고를 읽는 도중 목소리와 표정이 흔들리는 등 개인의 내적 갈등을 드러내게 되면 해당 아나운서는 이후 뉴스 방송에서 제외되고 새로운 앵커로 교체 투입되었다. 싱즈빈은 천안문 사태 관련 방송 중 한번도 흔들림 없는 모습을 보여주어 처음부터 끝까지 교체되지 않은 유일한 앵커였고 이후로도 주요 뉴스 프로그램을 진행자로 자리를 굳혔다.³⁰⁶⁾ 국영방송 내에서 평가하는 한 싱즈빈은 가장 유능하고 모범적인 앵커임에 분명하다. 그러나 장폐이리가 <수-어휘사전 표준판>에서 암시하고 있는 것은 국영방송국이라는 기성 체제의 권위 밖에서 바라보았을 때 싱즈빈의 행동은 자기 생각이 결여된 무능한 행동에 가깝다.

이상에서 살펴본 두 작품 <(위생위)글자3호>와 <수-어휘사전 표준판>에서 장폐이리는 관방 선전이라는 독단적이고 강제적인 권력 하에서 개인이 존재하는 방식과 심리를 포착해 내었다. 특히 작품의 구체적인 설정을 통해서 1989년 천안문 사태, 1990년대 초 위생 애국운동과 같은 당대의 정치적 상황을 환기시켰다. 이는 영상 속 등장인물과 관람객 사이의 거리감을 좁히면서 작품에 묘사한 상황이 현재의 문제임을 밝혀 경각심을 일깨운다. 같은 맥락에서 <(위생위)글자3호>에 나타난 문화대혁명 시기와의 친연성은 현재의 문제가 혁명기에 태동한 개인 구속의 또 다른 버전임을 드러낸다. 본 논문의 2장에서 살펴본 바와 같이 문화대혁명기에 자행된 개인 자유의 억압과 관련한 문제는 이미 80년대에 통렬한 비판 대상이었

306) Yang Shin-Yi, 앞의 논문, pp. 119-120, p. 151.

다. 문화대혁명 시기와 결별한 새로운 시대를 꿈꿨던 85미술운동의 대표 주자였던 장페이리가 1990년대의 상황을 혁명기와의 연장선상에서 바라본 비디오 영상 작품은 문화대혁명에 대하여 가지고 있는 비판적인 사고를 90년대 중국 현실에도 대입해야 할 필요성을 말하고 있다.

<생일축하 祝你快樂>(1999)

1999년 베니스 비엔날레 출품을 위해 제작한 <생일축하(祝你快樂)>(도 95) 역시 현대 중국인의 심리 묘사에서 출발하여 관방의 독단적 집단주의가 사라지지 않은 당대 중국의 정치적 상황에 대한 비판을 담고 있다. <(위생위)글자3호>에서 다루는 현재의 상황이 위생 애국운동이라면 이 작품에서는 서양식 생일 축하 파티를 배경으로 삼는다. 중국에서는 1990년대 들어 대도시를 중심으로 외동아이의 생일 파티를 서구식으로 진행하는 것이 유행하고 이를 준비하는 업체가 성행하였다. 작품의 등장인물이 한결 같이 부르는 노래 'Happy Birthday to you'는 이 새로운 서구식 생일 파티 문화의 대유물(代喻物)이라 하겠다. 장페이리는 이 작품에서 개방 정책 이후의 서구화와 소비주의의 활황에 힘입어 새로운 방식의 생일 축하 파티를 열고 노래를 부르면서도 표정 한편에 자리한 불편한 기색에 주목한다. 그리고 이를 통해서 국가를 정점으로 하는 관방 문화 아래 자율성이 억눌리는 개인을 확인하는 데로 나아간다.

장페이리는 가라오케 기계의 반주에 맞춰 생일 축하 노래를 부르는 사람들의 모습을 녹화하고 이를 전시장에서 TV모니터로 보여주는데, 이들의 시선처리, 자세, 목소리에서 파티의 흥에 겨운 분위기보다는 어색하고 불안한 감정이 간취된다. 아직도 주책가 앞에 의자를 모아놓고 삼삼오오 둘러 앉아 반주 없이도 노래 부르기를 즐기는 중국인들의 평상시 모습에 비하면 이러한 불편함은 카메라 앞에서 녹화하는 사실이 주원인일 것이다. 자신이 노래 부르는 장면이 외국의 전시회에서 전시된다는 점과 중국 내에서 가끔 불온한 행동으로 비판받는 소위 당대예술 작품에 참여한다는

점 또한 한 이유가 될 것이다. 그러나 가장 큰 원인은 한 사람씩 독창을 요청한 장폐이리의 녹화 방식에 있다.³⁰⁷⁾ 장폐이리는 어린 소년부터 노인 에 이르기까지 다양한 사람들이 각기 기계반주에 맞춰 동일한 노래를 부르는 모습을 촬영하고 이를 별개의 모니터에서 재생하였다. 흰 좌대 위에 올려진 각 모니터는 한 사람의 모습만을 보여주는데, 한 모니터에서 한 소절이 끝나면 그 모니터는 어두워지고 다른 모니터에서 다음 소절을 부르는 영상이 이어진다. 이러한 녹화와 설치 방식은 개인이 군중 속에서 누릴 수 있는 익명의 자유를 박탈한다. 이 상태에서 사람들은 홀로 자신의 목소리를 낼 때의 불안함을 느끼는데 이는 자신이 내는 소리에 온전히 자신이 책임을 져야하기 때문이다. 장폐이리는 각 모니터에서 한 번씩 노래 소리가 재생된 후 후렴 부분에서는 모든 모니터가 동시에 켜지도록 함으로써 독창과 합창, 개인과 군중의 대비를 강조했다. 독창 소리들이 합쳐지며 개인들의 개성적인 음성과 떨림 등은 드러나지 않고 아이들의 높은 톤의 목소리가 두드러지면서 익숙한 합창 소리로 들리고, 다시 독창이 시작되면서 분위기는 조용해진다. 이렇게 독창과 합창이 반복되면서 명랑하고 활기차게 들리는 합창 소리 이면에 발현되지 않는 개인들의 목소리가 존재한다는 사실을 즉각적이고 감각적으로 드러낸다.

장폐이리는 개인과 집단이 불일치하는 일반적인 상황을 배경으로 하되 작품의 등장인물과 설치 방식을 통해서 이를 현대 중국의 특수한 사회 문화 현상과 연결했다. 먼저, 작품에 등장하는 십여 명의 사람들은 성별, 연령, 직업군이 다양하여 현대 중국 사회의 여러 계층을 대표한다고 할 수 있다. 이 사람들의 얼굴은 정면에서 클로즈업 상태로 포착되었고 이를 보여주는 모니터들이 관람객의 눈높이에 맞추어 좌우로 쭉 늘어뜨려 배치되었다. 이 배치는 전시장의 가운데 공간을 생일 주인공의 자리로 만든다. 작품 관람을 위해 자연스럽게 그 공간에 세게 되는 관람객은 이들이 자신을 향해 생일 축하 노래를 불러주는 듯한 느낌을 받지만 동시에 자신이 진정한 그 주인공은 아니라는 사실도 인지할 수밖에 없다. 어떠한 평범한

307) Karen Smith, 앞의 책, p. 365.

개인도 온 중국인들이 불러주는 생일 축하 노래의 주인공이 될 수는 없기 때문이다. 등장 인물군의 설정과 작품 배치에 따라 추론 가능한 주인공은 중국이라는 국가이다. 이 작품이 제작된 1999년은 중화인민공화국 건국 50주년이 되는 해로 중국 관방이 이를 기념하는 각종 행사를 1년 내내 기획하고 진행했다. 이러한 중국 상황을 인지하는 관객이라면 이 작품이 건국이라는 국가의 생일을 암시하고 있음을 알아채기는 어렵지 않으며, 장페이리도 인터뷰에서 이를 언급한 바 있다.³⁰⁸⁾ 결국 이 작품은 서구화된 새로운 방식으로 생일 축하 파티를 여는 현재에도 변화되지 않은 상황 즉 쪽 늘어서서 부동의 자세로 건국을 기념하며 노래를 부르는 인민들의 모습을 보여준다.

이 작품의 분위기가 관주도의 대중 매체에서 보이는 떠들썩한 건국 기념 열기와 대조를 이룬다는 면에서 작가의 현실 비판적인 시각이 드러난다. 축하 노래 이면의 조심스러운 분위기를 6.4. 천안문 사태에 대한 애도의 징후로 해석되기도 한다.³⁰⁹⁾ 그러나 현 체제의 성립을 마음껏 기뻐하지 못하는 심정은 천안문 사태뿐만 아니라 중국 공산당 체제에서 개인들이 희생당해온 억압의 시간 모두에 해당되는 것이다. 특히 그 체제와 억압의 방식이 아직까지도 유지되고 있기에 이 사회에 속한 개인들의 반응은 장페이리의 전작에서 다룬 회피 동기에 의한 순응과도 일맥 상통한다.

이상에서 살펴본 장페이리의 영상 작품들은 위생 개선에 힘쓰고 TV 시청이 일반화되었으며 서구식 생일 파티를 즐기게 된 개혁 개방 시기의 새로운 일면 뒤에 존재하는 국가 차원의 선전과 그 영향력 속에서 순응, 안주, 방어하는 인물상을 보여준다. 등장인물들은 같은 행동을 계속 반복하는데 이는 자신의 행위에 대한 의미를 사유하여 변화를 꾀하지 못하는 원인이 된다. 사유하기 위해서 등장인물은 자신의 동작을 일단 멈춰야만 한다. 그것이 변화의 출발점이 될 수 있다. 이는 개인의 층위를 넘어서도 마찬가지이다. 각 작품에서는 1990년대를 지시하는 구체적인 상황과 함께

308) Karen Smith, 앞의 책, p. 366.

309) Karen Smith, 앞의 책, p. 366.

이 시기를 통제하는 주체와 속성이 혁명 시기와 다를 바 없음이 함축되어 있다. 그리하여 이들 영상 작품이 비판적으로 다루는 시간은 50여년에 이르는 중화인민공화국의 최근사라고도 할 수 있다. 혁명기와 개혁 개방기의 동질성을 드러냄으로써 장페이리의 1990년대 영상 작품에서 이 두 시기는 반복과 연속의 관계에 있다. 현재가 과거의 지속이라면 미래 역시 과거의 연장이 될 수밖에 없다. 미래가 과거와는 다른 새로운 시기가 되기 위해서는 관방의 개인에 대한 억압과 세뇌 활동이 중지되어야 하기에 이에 대한 개인들의 문제의식이 필요한 것이다.

일찍이 장페이리는 첫 영상 작품 <30x30>에서 급격한 변화 후 새롭게 펼쳐진 모든 것이 불확실한 현실의 상황을 유리조각들을 통해 비치는 혼란스러운 반사 이미지들로 비유한 바 있다. 장페이리가 1990년대 중국 현실에서 포착한 바는 자유의 대가이기도 한 불확실성, 그리고 불확실성에 내재한 위험성이었다. 또한 그는 불확실성을 회피하고자 불합리한 집단주의에 순응하고 안주할 때 얻을 수 있는 표피적인 쾌락이나 잠정적인 안전으로는 진정한 기쁨을 만끽할 수 없음을 보여준다.

1990년대 이후 중국 사회에서 불안감을 느끼며 살아가는 개인, 그 불안감을 형성하는 과거 혁명기부터 현재까지 강력하게 존재하는 집단주의는 장페이리와 동시대 미술가들이 폭넓게 공유하는 지점이다. 일찍이 왕징송(王勁松)은 1990년대 초 회화 작품에서 천안문 광장에서 단체 사진을 찍는 관광객이나 합창단의 모습을 그리면서 인물들 사이사이에 유령처럼 보이는 흰 형상들을 배치했다. 천안문 광장에서 마오쩌둥 초상을 배경으로 사진을 찍는 일은 문화대혁명 시기에 성지순례만큼이나 자랑스러운 경험이었고 이를 혁명 미술 원칙에 맞춰 그린 회화 작품은 이 소재를 그리는 전범이 되었다. 왕징송은 소재 설정과 구도 등 큰 틀에서 혁명 미술의 전범(典範)을 따르면서도 마오쩌둥 초상을 가리고 자유로운 포즈로 서있는 90년대 사람들을 강조함으로써 시대의 변화를 그려내었다.(도96, 97) 그러나 사람들 사이의 유령 같은 흰 형상은 개혁 개방 이후의 변모한 중국 사회에 눈에 보이지 않지만 완전히 사라지지 않는 과거의 영향을 암

시한다. 합창단 공연 역시 혁명 사상을 선전하고 고취시키는 주요한 활동이었던 중국 사회가 갖는 공통의 기억은 왕징송의 <대합창(大合唱)> 속 유명 형상을 실재로는 사라지지 않은 혁명기의 영향으로 읽기에 충분한 배경이 된다.(도98)

또한 중국 사회의 집단주의와 그 안에서의 개인의 존재 방식을 자아 형상을 통해 표현한 대표적인 작가로는 위에민준(岳敏君)과 쟁판즈(曾凡志)를 들 수 있다. 동작과 표정이 과장된 위에민준 특유의 인물 형상은 자신의 모습을 문화대혁명 시기 미술의 인물의 특징에서 연원한 것으로, 그의 작품 중 <태양(太陽)>과 같이 햇빛을 받아 붉게 물든 수십명의 자아 형상은 문화대혁명 시기에 모든 인민을 마오쩌둥이라는 태양의 아래 군집한 무산계급으로 나타내었던 혁명 수사학의 변용이다.³¹⁰⁾(도99, 100) 쟁판즈의 <가면(假面)> 연작(1993-2000)에서 주인공이 착용한 붉은 스카프, 비즈니스 수트, 가면은 중국 사회가 요청하는 표본적 인간이 되고자 하는 심리를 보여주는 반면, 복장과 어울리지 않게 튀어 보이는 눈망울은 이 주인공의 본연의 신체와 차려입은 복식 사이에 괴리가 있음을 드러낸다.(도101) 이러한 쟁판즈의 인물 형상은 학교 전체에서 유일하게 붉은 스카프를 받지 못하여 힘든 유년기를 보낸 경험, 고향에서 줄곧 살다가 1990년대 초 베이징으로 이주하면서 도시인이 아닌 이방인으로서의 소외를 절감했던 경험을 가진 작가의 초상이기도 하다. 비즈니스 수트를 입은 성인이 되어서도 붉은 스카프를 꼭 매고 있는 그의 모습은 차별과 배제에 상처받으면서도 한편으로는 부당한 힘을 휘두르는 그 공동체에 속하기 위해 노력하는 상황이 과거와 현재에 공히 펼쳐진다는 사실을 보여주는 단서이다. 이는 장페이리가 붉은 옷을 입은 사람을 작품 관람에서 배제시키는 계획을 발표한 <예술계획 2호> 이래로 천착해온 주제인 사회 억압에 대한 이중적인 심리에 대한 표현이기도 하다. 장페이리는 90년대 중국 사회에 여전히 존재하는 집체주의를 인식하는 데에서 한 걸음 더 나아가 그 이면에서 권력이 어떻게 작동하는지를 다룬다는 점에서 위의 작가들과는

310) 楊小濱, 「中國前衛藝術中的紅色記幽靈」, 『中國文哲研究集刊』 31期, (2007), p. 165.

차별화되는 독특한 위상을 갖는다.

장폐이리의 작품은 억압 받으면서도 이에 순응하는 길을 택하게 되는 개인의 심리에 주목하되 이를 현대화의 부작용으로 쉽게 폄하하지 않는다. 장폐이리가 이 문제를 탐구하기 시작한 계기는 새로움으로 가는 길을 모색하기 위해서였고 변화에 저항하는 속성을 이해함으로써 저항이 반복되지 않아야 한다는 경각심을 일깨우고자 한다. 1980년대 말부터 1990년대 초까지의 <예술계획2호>와 <육체미> 연작에서는 외부 권위가 결정하는 규범의 불합리함과 위선을 드러냈고, <(위생위)글자3호>, <수-어회사 전표준판>, <생일축하>를 비롯한 1990년대 중반 이후 비디오 작품들은 과거의 관습을 반복 재생하는 것을 멈추고 비판적으로 사유하기를 촉구했다. 이렇게 불확실성에 대한 두려움에도 불구하고 새로움을 향한 비판적 사유와 저항적 행동의 필요성을 역설하면서 장폐이리는 국가 체제와 개인의 인식 모두에 있어서 혁명기와 결별한 새로운 시대는 아직 오지 않았음을 말한다.

(3) 관방 선전 영화 차용

<대사(臺詞)>(2002), <유언(遺言)>(2003)

<예술계획2호>, <육체미>, <(위생위)글자3호>에서 문화대혁명기의 경험이 1990년대의 현재 상황에 대한 이해를 돕기 위해 호출된 과거였다면, 2000년대 들어 제작한 일련의 작품들에서 장폐이리는 혁명선전영화를 중심 소재로 삼아 보다 직접적으로 다루었다. 이는 사회주의 혁명을 제제로 한 영화들 중 매우 정형적인 특정 클립을 선택하고 편집하여 본래의 의미를 전복시키는 작업으로, 혁명 문화의 속성을 드러내는 데에서 그치지 않고 이를 극복하는 데로 나아갔다는 데에 의미가 있다. 아래에서는 이러한 특징이 가장 잘 나타난 <대사>(2002)와 <유언>(2003) 두 작품을 중심으로 살펴보겠다.

2000년대 초반 중국 대도시를 중심으로 복고 붐이 일면서 과거 혁명 영화가 DVD로 대량 유통되었다. 이 영화들은 문화대혁명기를 경험한 세대가 매 장면을 외울 정도로 많이 보았던 작품들이었다. 장페이리 역시 이 영화들을 십여 년 만에 다시 접하게 되면서 이전과는 다른 인상을 받아 이를 작품화하게 되었다고 밝힌 바 있는데, 이는 장페이리의 작업에서 시간이나 기억의 개입으로 재구성되는 실재에 대한 인식의 측면이 주요 쟁점임을 말해준다.³¹¹⁾ 일찍이 장페이리는 <연속 복제 23번(連續翻拍23次)>(1993, 도102)에서 시간의 개입 때문에 기원으로부터 불가피하게 멀어지게 되는, 복원 불가능한 과거의 속성에 주목한 바 있다. 장페이리는 이러한 과거의 고정적인 사실보다는 그 시기를 표상하는 서사를 통한 기억의 영향력에 주목한다. 외울 정도로 많이 본 혁명 영화를 기억하게 되는 것은 혁명 영화를 구성하는 그 시대의 시스템과 원칙이 개인 기억 중에 존재하고, 사람의 사유와 행동 방식에 있어서 영향을 주고 그것을 결정한다고 보기 때문이다. 장페이리는 비록 시스템과 원칙이 눈에 보이지는 않지만 개인 기억과 일상 경험에 끼치는 영향은 구체적인 상황보다 훨씬 중요하다고 평가한다. 장페이리가 제시하는 영상 클립은 전체 영상과 내러티브의 극히 일부분이기 때문에 시스템과 원칙이 성립되지 않는다. 그리하여 비가시적, 추상적 존재인 시스템을 그 부재를 통해 드러내는 전략을 사용한 것이다.

<대사>(2002, 도103)는 1964년에 만들어진 선전 영화 <네온사인 아래의 보초병(霓虹灯下新哨兵)>의 장면을 차용했다. 장페이리는 이 영화에서 상하이에 진군한 후 대도시의 자본주의적 환경에 영향을 받아 혼란을 겪고 있는 젊은 사병에게 모범 장교가 확신을 심어주어 사병이 혁명 군인으로 마음을 다잡게 되는 부분을 선택했다. 저녁 무렵 어느 다리 위에서 선두 군인이 등장하고 장교가 무슨 생각을 하고 있느냐고 묻자 사병이 혼란스럽다고 대답하고 이에 장교는 한숨을 쉬고 어깨에 손을 올리고 격려의

311) 張培力, 「創作觀念與方式陳述說明-“陳述”2005」, 張培力, 黃專, 王景, 『張培力藝術工作手冊』, p. 380; 江銘, 「與江銘的放談」, 張培力, 黃專, 王景, 앞의 책, pp. 424-425.

말을 건넨다. 그리고 장교와 사병은 어깨동무를 하고 걸어가는 장면까지 약 2분에 걸친 장면을 반복해서 재생한다. 이 부분은 마오쩌둥의 권위를 절대적 부권(父權)으로, 중국 인민이 그를 따르는 자식처럼 상정했던 중국 사회주의 혁명문화의 가부장적 논리를 충실히 따르고 있는 이 영화의 핵심적인 부분이다. 그러나 장페이리가 캡처한 부분만으로는 사병이 저지른 실수의 성격이나 이후 변화를 전달하는 서술 기능은 생략되었다. 서사 영화에서 하나의 장면은 전체 속에서는 하나의 사건으로 기능하지만 이 장면만 무수히 반복되면 그 이미지나 장면은 사건이 아니라 하나의 표상, 허구임이 드러난다. 위의 대사가 무한 반복되면서 말이 전달하는 내용은 공허해지는 대신 몸짓과 감정이 강조된다. 이 부분의 재생 속도를 원작보다 느리게 편집한 단순한 조정은 장페이리가 대사는 서로 에코를 이루며 배경음처럼 후퇴하여 들리게 하고 두 인물 사이의 친밀감을 강조함으로써 의도적으로 의미에 모호성을 더한다.³¹²⁾ 특히 장페이리의 영상 작품에서는 신체 접촉이 계속 반복되는 결과, 사회주의 혁명 사상의 전수 장면을 두 남성간의 성적 욕구 표현으로 지각되도록 전환시킨 방식은 마오쩌둥 이데올로기 선전 장면을 사용하여 마오쩌둥 이데올로기에서 금지한 동성애 장면으로 180도 바꾸어 버린다.³¹³⁾

<유언>(도104)의 경우, 장페이리는 여러 편의 혁명 영화 중에서 혁명 군인이 장렬하게 전사하는 장면들을 선택했다. 원래 이런 종류의 영화에서는 전형적으로 주인공이 사소한 과오나 우연으로 인해 불행이 발생하고, 그에 따라 안타깝게 희생당하는 이야기 구조를 가진다.³¹⁴⁾ 이 때 주인공은 비극적인 희생을 당당히 대면하는 영웅으로 그려지는데, 주인공의 희생은 혁명을 위한 희생이면서 이 희생으로 인하여 더 가치 있다고 상정된 새로운 세계를 열게 될 것으로 전제되기 때문에 주인공의 희생이 곧 인민에 대한 구원으로 숭고한 행위가 된다. 이 이야기 속에서 관객은 영

312) Karen Smith, 앞의 책, p. 402.

313) 마오쩌둥 통치기의 동성애에 대한 처벌 관련해서는 본고의 5장 리샐의 작품 분석 pp. 134-135 참고.

314) 루홍스, 슈샤오밍 지음, 김정욱 옮김, 『중국영화사 중국 영화 백년의 역사』, 전남대학교출판부, 2013, pp. 187-190.

웅의 희생에서 연민과 공포를 느끼고 감정의 카타르시스를 행하게 되는데, 이것이 혁명 영화가 관람자에게 영웅에 대한 경의의 감정과 혁명 조국이 필요로 하는 전형적인 행동 방식을 명확하게 전달하는 방식이라 할 수 있다. 이러한 전형적인 서사 구조를 가진 장편 영화들에서 장폐이리는 젊은 혁명 군인이 ‘영웅은 죽지 않는다!’라는 전형적인 대사를 남기고 고개를 옆으로 떨구고 숨을 거두는 짧은 부분만을 캡처하여 반복 재생되도록 편집하였다. 이 부분은 서사 구성과 청각 및 시각상이 결합된 전형적인 매너리즘의 축약판이다. 그리고 화면 두 개를 사용하여 한 화면에는 이를 반복해서 보여주고, 다른 화면에서는 이 장면을 거꾸로 재생하였다. 인물의 죽음은 고개를 톳 떨구는 움직임으로 표현되는데 영상이 거꾸로 재생되면서 죽은 병사가 부활하는 듯 보이게 된다. 두 모니터를 통해 관객은 ‘영웅 불사’가 실현되는 상황과 한 편으로는 ‘영웅 불사’의 황당함을 동시에 목도하게 된다. 서사의 측면에서 볼 때 이러한 편집은 혁명 영화가 서사 속에서 구축한 인물의 심리가 아니라 절정에 해당하는 순간의 표면적 상황만 집중해서 보여줌으로써 역설적으로 서사가 매끈하게 봉합해 놓았던 허구성을 구체화하는 것이다. 이 작품 감상 중 웃음을 터트리는 사람들이 많은데 이는 장폐이리의 이러한 전략이 관객을 고양시키는 것이 아니라 관객으로 하여금 영상을 거리 두고 바라보게 한다는 사실을 방증한다. 혁명적 영웅주의와 낭만주의가 농축된 혁명 영화에서 서사를 해체함으로써 관객은 이 서사가 관객에게 불러 일으켰던 숭고함의 감정과 가치관의 발흥이 더 이상 일어나지 않는 낯선 상황을 경험한다.

혁명 영화 편집 작품들은 장폐이리의 전작들과의 관계 속에서 바라볼 때 의미가 더 특별하다. 앞에서 살펴보았듯이 1990년대 작품에서 장폐이리는 관방의 권위가 개인에게 규범을 반복적으로 수행하게 만들고 개인이 자신의 행위의 의미를 사유하지 못하게 되는 상황을 집중적으로 분석했다. 혁명 영화를 활용한 장폐이리의 2000년대 영상에서 관방과 개인의 위치는 뒤바뀌었다. 편집 결과 장폐이리의 작품 속에서는 관방의 대리인이라 할 수 있는 혁명 영웅이 혁명 이데올로기에 따른 규범 수행을 강제적

으로 반복하는 상황이 설정되었다. 그들의 행동이 원작 영화에서 전달했던 의미와 감동은 위에서 살펴본 것처럼 서사의 배제로 인해 전달력이 약해졌고, 나아가 행동의 무한 반복으로 인하여 원래의 의미에 반하는 새로운 의미를 창출하게 된다. 가부장적 보살핌은 동성애적 욕망으로, 애도와 감동을 주었던 자기희생은 조롱의 대상으로 읽히는 장페이리의 영상 작업은 혁명 문화의 내용과 방식의 문제점을 드러냄과 동시에 1980년대 연못회 이래로 장페이리의 작품 속에서 강조되어 온 수용자의 적극적인 개입과 주체적인 인식의 중요성을 말하고 있다.

장페이리는 매체와 장르에 있어서 자신의 부단한 변화를 새로운 예술에의 추구 때문이라고 설명한다.³¹⁵⁾ 1980년대에 들어 본격적으로 활동을 개시한 세대의 예술가들에게 새로운 예술은 우선적으로 마오쩌둥 시대의 관습에서 벗어난 예술 창작을 의미했으며, 특히 장페이리는 내용과 형식 모든 면에서의 철저한 과거와의 결별을 꾀하고자 했다. 과거 혁명 문화에서 벗어나고자 하는 절실함만큼 1980년대 전반의 미술학교와 미술계의 상황 및 85미술운동 속에 남아있는 혁명 문화를 성찰하게 되었고, 1986년 연못회의 퍼포먼스를 접한 대중들의 기대 이하의 반응과 1989년 천안문 사태는 미술계를 포함한 중국 사회가 혁명 문화의 연장선상에 있음을 깨닫는 직접적인 계기가 되었다. 또 이는 장페이리가 1980년대 말부터 2000년대 중반까지 문화대혁명을 비롯한 과거 혁명기의 사건과 이미지, 경험과 기억 등을 지시하는 작품하게 했다.

1989년 제작한 <예술계획2호>를 필두로 하여 장페이리는 <육체미> 연작과 <(위생위)글자3호> 등에서 과거 혁명 시기에 있었던 사건들을 환기시키는 상황을 재연하거나 당시의 관방 선전 이미지를 적극적으로 차용했다. 이러한 작품들에서 혁명기의 경험과 기억을 환기시키는 요소들과 1990년을 전후한 현실 상황을 지시하는 작품의 또 다른 구성 요소들이 함께 보여지고 이를 바탕으로 과거 혁명기의 경험이 현재 상황을 비판적으로 파악하는 척도로 활용되었다. 특히 장페이리는 공산당 일당 독재 체제

315) 程曉豐, 「與程曉豐放談」, 張培力, 黃專, 王景 앞의 책, p. 473.

하의 20세기 중국 상황에서 권위, 규범, 개인의 억압과 무의식화와 같은 집단 문화의 폐해가 어떻게 나타나는지를 관방의 선전 문화의 작동의 예를 들어 효과적으로 드러내었다. 2000년대에 시작한 기성 영화 편집 역시 혁명영화라는 선전 매체가 정치적 메시지를 해설하고 이를 대중하게 일방적으로 설득하는 방식을 해체시켜서 이에 대한 관람자의 인지와 사고를 촉발시키는 작업이었다.

장페이리의 작품에서 또 한 가지 주목해야 하는 점은 혁명기의 전제주의를 비판하되 권력을 독점하는 대상을 마오쩌둥이라는 개인이 아니라 공산당으로 암시하고 있다는 점이다. 혁명 시기에서부터 지금에 이르기까지 중국 사회의 규범 설정의 독단성과 강제성을 드러내는 일련의 작품에서 이미지, 어록, 사건 등 마오쩌둥의 개인을 지시하는 어떠한 요소도 쓰이지 않았다. 본 논문의 2장에서 살펴보았듯이 중국 현대미술에서 문화대혁명의 비판은 1979년 《싱싱미전》에서 전시된 왕커펑의 마오쩌둥 이미지에서 시작되었으며 이는 문화대혁명을 중국 사회주의 체제 전반 혹은 공산당 체제의 결함이 아니라 마오쩌둥을 비롯한 소수 지도자의 잘못으로 한정하려는 관방의 문화대혁명관과 일치하는 부분이기도 하였다. 정치적 시기로서의 문화대혁명이 마오쩌둥의 사망과 함께 종결되었듯이 문화대혁명과 마오쩌둥을 강하게 연결짓는 만큼 마오쩌둥 사후의 시기는 문화대혁명과 결별한 새로운 시기로 자연스럽게 설정된다. 장페이리의 작품에서는 마오쩌둥과 연관된 요소를 배제하였고 대신 대중과 개인이 강조되었다. 장페이리가 주된 소재로 삼았던 혁명 문화 매개체로서의 관방 선전은 작동의 최종 목표점이 선전 매체의 수용자인 개인이었다. 관방 선전 매체의 영향력과 내용의 부조리함을 통해 장페이리는 이러한 관습과 결별해야 하는 필요성을 보여준다. 그리고 이를 바탕으로 그에 순응하기 쉬운 상황과 심리를 보여줌으로써 개인에게 적극적이고 반성적인 사유 활동을 요청하는 데에로 나아갔다. 이는 관방을 향한 것이 아니며 장페이리를 포함하여 혁명기를 거친 중국인들을 향한 메시지라는 점에서 문화대혁명을 자기 성찰의 관점에서 바라보는 새로운 태도라 할 것이다.

이상과 같이 5장에서는 왕광이와 장페이리의 작품에 나타난 문화대혁명 모티브를 살펴보았다. 왕광이와 장페이리는 85미술운동을 비롯한 1980년대 문화에 대한 반성과 함께 문화대혁명의 영향력을 되돌아보게 되었다. 그리하여 1990년을 전후하여 혁명의 이념적인 기치보다도 더 지속력이 강하고 쉽게 변화하지 않는 정서와 선입견을 다룬 작품 제작을 시작하였다. 이 두 작가들은 사회 구성원의 집단적인 정서와 의식의 배경으로 마오쩌둥 집권 시기부터 현재에 이르기까지 개개인에게 강하게 영향력을 행사하여 온 집체주의적, 권위주의적 문화에 주목하고 이를 관방 선전 회화, 조각, 영화, 방송 등의 매체를 통해 구체적으로 드러낸다.

왕광이의 경우, 문화대혁명을 환기시키는 전형적인 선전 이미지나 지표를 해체하여 문화대혁명에 대한 인식들 간 또는 심상과 역사적 사실들 간의 모순을 드러낸다. 사회주의 혁명에 대한 국수주의 정서를 촉발하거나 혁명 영웅상의 이면과 대중의 주도적 혁명 수행의 측면들을 암시하는 작품 요소들은 문화대혁명을 역사적 과오이자 중국 인민을 희생시킨 정치 지도자의 오류로 보는 주류 관방 담론과 상충된다. 그럼으로써 사회주의 혁명에 대한 개인의 인식을 의식 수준으로 불러내고 주류 담론에 대해 의구심을 갖게 한다. 장페이리의 작업 역시 정치 선전 이미지를 해체함으로써 과거의 권위주의적 관습과 집단 기억으로부터 개인이 벗어나는 길을 모색한다. 특히 장페이리는 억압에 대한 저항보다는 순응과 안주가 더 익숙한 중국 사회의 일면을 발견하고 그 배경으로 중국공산당 중심의 정치 체제에 내제한 전제주의적 속성을 지적한다. 이는 문화대혁명을 국가 권력을 독점한 마오쩌둥 개인의 전제 정치로 국한하여 비판했던 신시기 문화대혁명관과 장페이리의 관점이 가장 대조되는 지점이자 정치적 전제주의에서 파생되는 개인의 자유로운 사고의 억압이 아직까지도 진행 중임을 말해 주는 것이다.

권력의 대중 통제가 견재함을 지적함에 있어서 미술가의 비판을 직접적으로 제시하지 않고 이 문제를 관람객의 의식의 표면에 떠오르도록 유도하는 점도 이 두 작가의 공통점이다. 짐짓 미술가 자신은 주제에 대해

중립적인 태도를 취하는 듯한 이러한 방식은 결국 자아와 개인의 주체성을 강조하는 동시에 미술가가 설교를 통해 대중을 계몽시키고자 했던 1980년대 방식을 탈피하고 한 새로운 시도라 할 수 있다.

VI. 근대로서의 문화대혁명

마오쩌둥 집권기가 끝난 후 중국 관방은 문화대혁명 시기를 봉건 잔재가 남아 있던 시대로 규정하고 신시기를 문화대혁명과 단절한 시기이자 진정한 의미의 현대화가 이루어지는 진보의 시기로 상정했다. 이러한 신시기의 문화대혁명관은 앞으로 펼쳐질 정치적 안정과 경제적 풍요를 강조함으로써 과거의 기억으로 인한 고통을 상쇄하려는 방식이다. 1980년대에는 이와 같은 문화대혁명 종결 선언과 미래에 대한 낙관적 전망이 일시적으로 사회 구성원들에게 감정적인 안도를 주는 기능을 할 수 있으나³¹⁶⁾ 1980년대 품었던 이상적인 예상이 빗나간 1990년대 현실에서는 수정이 불가피해질 수밖에 없었다. 논문의 4장과 5장에서 다룬 과거와 현재의 친연성, 지식인의 자기반성은 각각 정말로 문화대혁명이 종결되었는지, 그리고 문화대혁명이 소수의 정치 지도자들만의 과오로 한정될 수 있는지에 대한 비판적 사유이고 신시기 문화대혁명관의 전제를 되묻는 과정이었다.

이에 이어질 6장에서는 오늘날 중국 사회의 극심한 변화와 그 변화로 인해 사회 구성원이 겪는 심리적 혼란에 주목하는 수이지엔귀와 송둥의 작업을 살펴보고자 한다. 1990년대 이후 빠르게 변모하는 사회상은 현대 중국 미술의 주요 주제 중 하나로, 대규모 도시 개발로 인한 전통 주거지의 급작스러운 해체나 거대한 변화 앞에서 개인이 느끼는 무기력함을 다룬 작품들이 다수 발표되어 왔다. 이러한 현상은 신시기 문화대혁명관이 주창했던 새로운 시기의 경제적 풍요로움이 심리적 풍요로움까지 가져다 주지는 않는다는 사실을 드러냈다. 그런데 여타 작가와 이 두 작가의 차이점은 이러한 문제를 해결하기 위해서 과거와 단절된 새로운 삶을 강요하기보다는 과거에서 현재로의 변화와 이행 과정에 대한 이해가 필요하다

316) Zeng Li, "The past revisited: Popular memory of the Cultural Revolution in contemporary China," Ph. D. Dissertation, Northwestern University, 2007; Wu Jing, "Imagining Chinese modernity: Narrative film, television drama, and representations of the Cultural Revolution", Ph. D. Dissertation, The University of Iowa, 2002.

고 보는 데에 있다.

수이지엔귀와 쑹둥은 민주공화정 도입, 사회주의 국가의 건설, 마오이즘의 활황, 시장경제화 등 여러 근대화 모델을 추진해 온 20세기 중국 역사에서 과거와 현재를 단절하고자 했던 신시기 문화대혁명관의 전례를 발견하고, 이렇게 과거의 체제를 부정하고 현재를 변화시키도록 촉구했던 사회적 요구가 개인의 자기 정체성에 혼돈을 일으키는 상황을 작품의 출발점으로 삼는다.

현재의 부정을 예견케 하는 반복적인 과거의 부정을 멈추고 인생의 의미를 획득하고자 하는 주제 의식 아래, 수이지엔귀와 쑹둥은 문화대혁명을 지목해서 비난하는 대신 당시의 이데올로기를 거리를 두고 재현하거나 정치사회적 요소들보다 개인의 일상을 강조한다. 그리하여 사회주의 혁명기를 포함한 중국의 20세기와 21세기를 살아낸 개인들의 능력을 긍정하고 현재 겪고 있는 좌절과 단절의 감정을 극복할 것을 제안한다.

1. 수이지엔귀(隋建國, 1956-)

(1) 자기 정체성의 재정립 모색

수이지엔귀는 1996년부터 2007년까지 10여 년간 <의발 (衣鉢)>(1996-), <의문연구 (衣紋研究)>(1997-), <잠자는 마오주석 (睡覺的毛主席)>(2003)과 같은 일련의 작품에서 마오쩌둥 통치 시대를 상징하는 이미지를 중국의 학원 사실주의 양식을 적극적으로 활용하여 다뤘다.

이러한 소재 선택과 양식의 활용은 이전 작품 경향과 대조되는 것이었다. 중산복을 소재로 한 작품을 제작하기 이전 수이지엔귀는 관방 미술에서 주로 다루는 소재와 학원 사실주의 양식을 기피했다. 예를 들어, 젊은 층을 중심으로 반체제 시위가 과열되었던 1988년과 89년경에 제작한 인체상은 흥부를 열어젖히거나 비극적 영웅상을 강하게 암시하는 작품이었다.³¹⁷⁾ 또한 1900년대 초 <기억(記憶)> 연작을 대표하는 <대지의 힘(地

墨)>(1992, 도105)의 경우, 한 개가 100킬로그램에 육박하는 바위 20여개를 철제 로프로 매어 바위와 철이라는 강성의 물질이 충돌하고 서로 얽혀서 힘을 겨루는 상황을 연출했다. 이런 작품들은 완고한 힘, 압력, 구속에 대한 비유로서 널리 받아들여졌고, 그 표현성에 근거하여 저항과 반역, 그리고 그로 인한 피해의 흔적을 상기시키며 중국 현대사의 역사적 참사인 문화대혁명과 천안문 사태에 대한 메타포로 읽혀졌다.³¹⁸⁾

작가가 회고한 바 있듯이, 이 시기 그가 돌, 침묵, 고무 밴드, 못과 같은 재료를 사용하고 인체를 절개하거나 재료의 물질성을 거칠게 드러내는 표현 방식을 선택한 것은 점토와 석고를 써서 인체를 사실적으로 재현하는 아카데미즘을 부정하려는 의식적인 노력이었다. 이는 또한 당시 수많은 청년 작가들 속에 묻히지 않고 자신의 존재를 차별화하여 드러내기 위한 방편이기도 했다.

“초기에 돌로 작업할 때 나는 이 시스템을 의도적으로 피했다. 왜냐하면 대다수의 작가들이 그런 아카데미 조각을 했기 때문이다. 나는 그 밖의 재료,, 예를 들어 돌, 침묵, 고무밴드 같은 재료를 쓰고,,, 나는 그게 나라고 믿었다. 나는 학원 사실주의를 아주 멀리했는데, 학원 사실주의에 함몰될까 걱정되었다.”³¹⁹⁾

관방의 모든 것으로부터 거리를 두고 관방에 반대하는 것을 정체성으로 삼았던 1980년대 중국 아방가르드 미술 세대에 있어서 사실주의에 대한 도전은 공통적인 특징이었다. 1990년대 전반까지 수이지엔귀의 작업 방식은 이러한 1980년대 아방가르드 미술의 정체성과 일치하는 것이었다.

그러나, 1997년 이후의 작품 경향은 자신이 부정했던 대상을 다룬다는 점에서 수이지엔귀 작업에서 전환이 이루어졌다고 할 만하다. 학원 사실주의 양식을 재활용하게 된 수이지엔귀의 동기는 그가 부정하는 대상을

317) 張頌仁, 「一个秘密的现代主義者-隨建國与他的退休計劃」, 黃專 編, 『點穴: 隨建國藝術展 (1987-2007)』(廣州: 嶺南美術出版社, 2007), p. 35.

318) Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, pp. 66-69.

319) 巫鴻, 「巫鴻和隨建國的對話」, 『隨建國: 運動的張力』(香港: 中國今日美術館出版, 2011), p. 23.

철저하게 인식함으로써 더 확실하게 그것을 극복하고자 했음을 시사한다.

“ 내가 학원 사실주의를 오랫동안 공부했는데, 만약 다른 사람이 이에 대해서 물었을 때, 내가 ‘아, 그거요… 나 그거 못해요’라고 하는 건 정말 우스운 상황 아닌가? 어찌되었든지, 명확하게 하지 않으면, 그것의 지배를 받지 않을 수 없는 것이다.”³²⁰⁾

부정하는 대상에 대한 철저한 이해의 필요성은 <결구(結句)> 연작의 마지막 작품인 <죽임(殞)>(1996, 도78) 작품에서부터 나타나고 있었다. <죽임>은 공업용 고무 컨베이어 벨트에 수백 개의 못을 망치질로 박아 놓은 작품으로 멀리서 보면 쿠션이나 카펫처럼 보였다. 사용하는 물질 간의 충돌과 모순을 기반으로 하고 폭력적인 방식을 사용했다는 점에서는 이전의 작품과 다르지 않지만 이 작품에서는 상처받는 대상이 상처 주는 힘으로 전환되는 상황이 새롭게 대두되었다. 상처난 고무판이 감아지면서 새로운 고무판에 상처를 내기 때문이다. 작가 개인적으로 이 작품은 모친의 죽음을 통해 인간의 고통이 빠르게 망각된다는 사실에서 출발했다. 특히 천안문 사태 이후의 절망감과 모친의 죽음 등 고통스러운 날들 속에서 자신이 못을 망치질 하고 싶다는 내면의 욕구를 강하게 느끼면서 고통을 주고받는 행위가 가해자와 피해자 간에 이동하면서 복잡해짐을 경험한다.³²¹⁾

이 작품은 또한 폭력을 가하는 자와 억압받는 자를 가리는 일 대신 그 둘 다가 처하게 된 공통적인 어려움을 드러내고 있다. 앞서 제작한 80년대 말의 인체 구상이 외부의 폭력과 그로 인한 피해자, 90년대 초 <대지의 힘>이 쇠사슬에 억압된 역명의 집단을 상기시키면서 폭력의 주체와 피해자가 가려지고 외부 폭력을 고발하는 성격을 띠다면, <죽임>은 고발보다는 못과 고무가 서로 얽혀진 상황 진술에 가까우며, 보는 이에게 있는 그대로를 직시하게끔 한다. 또한 가해측과 피해측을 가르지 않는 이

320) 巫鴻, 「巫鴻和隋建國的對話」, p. 26.

321) Li Xianting, "Imprisonment and Struggle - Introduction to Exhibition of Sui Jianguo's Work, Restrained Power," 2011.11.24., 출처 <http://www.suijianguo.com/eng/htm/pinglun/p-2012-2.htm>, (2015. 03. 02.); 張頌仁, 앞의 글, p. 36.

작품의 성격은 고결한 자아의 입장에서 문화대혁명기의 압제자를 비판했던 80년대 아방가르드 미술가들의 입장에서 벗어나고 있다고 볼 수 있다.

"1980년대 들어서 개혁개방, 문화계몽과 함께, 다들 어느 정도 우리의 이전 개념들을 다시 판단했다. 비록 이성적으로 우리가 그것을 모두 뒤집기를(부정하기를) 원했는지 모르지만, 현실적으로, 우리는 아마도 그렇게 할 수 없을 것이다. 왜냐하면 너무나 많은 것들이 우리가 살아온 시간 안에 새겨져 있기 때문에. 그것을 완전 부정하면, 우리의 생명 모두를 부정하는 것이기 때문이다."³²²⁾

위의 언술에서 수이지엔귀는 마오쩌둥 시대의 총체적인 문화가 여전히 우리의 일부를 이루고 있음에 대해 말하고 있다. 또한 계몽의 기치 아래에서 마오쩌둥 시대에 형성된 개념들을 다시 판단하고 그 모든 것을 전복시키고자 했던 1980년대의 이상이 불가능에 가깝고 만약 가능하더라도 그 결과 자기 자신을 부정하게 된다는 문제점을 자각하고 있었다. 따라서 1997년을 기점으로 한 수이지엔귀 작업의 전환은 자아 정체성을 재정립할 필요성과 함께 그 때까지의 자신의 작업 방식 및 80년대 중국 아방가르드 미술이 가지고 있었던 한계점을 인식하고 돌파구를 모색하고자 한 의식의 발로였음을 알 수 있다.

(2) 문화 유산의 근대성 탐구: 중산복과 기념비

<의발(衣鉢)>연작

수년간 바위와 고무 등을 사용하여 구속과 저항에 관한 격렬한 작품을 제작한 뒤, 1997년 4월 수이지엔귀는 <의발> 연작의 첫 작품을 주조했다. 이 연작의 재현 대상인 중산복은 20세기 초에 고안된 이래 개혁 개방 전까지 중국의 정치가부터 일반 노동자에 이르는 거의 모든 국민이 입었던

322) 隋建國, 「大提速-用時間和空間做影像的雕塑」, 黃專 編, 『國家遺產: 一項關於視覺政治史的研究』(Manchester: Righton Press, 2009), p. 369.

옷이며 수이지엔귀가 조각을 배우면서 가장 처음 접한 소재 중 하나이기도 하다.³²³⁾ 이로써 그는 80년대에 의식적으로 멀리하고자 했던 ‘정해진 대상’과 ‘그 시절의 경험’을 본격적으로 다루기 시작했다.

그가 중산복을 소재로 해서 작품을 제작하게 된 계기는 1997년 방문 교수 자격으로 오스트레일리아에 머물렀을 때 그 곳에 모인 다른 교수들과 나눈 대화였다. 문화대혁명 시기를 빚대어 중국인들이 어떻게 서로 같은 옷을 입고 서로 같은 음식을 먹으면서 살았는지 이해할 수 없다고 말하는 사람들에게 수이지엔귀는 ‘중국인 각자의 내면에서는 같은 옷이 매우 다르게 존재하고’ ‘중국인이 지금은 서구식 옷을 입지만 그 내면에는 항상 그들 자신의 속옷 마오 수트를 입는다’라고 말했다고 한다.³²⁴⁾ 이 우연한 대화를 나눈 직후 수이지엔귀는 이 재킷을 소재로 중국의 혁명과 근대화를 통시적으로 돌아볼 수 있는 새로운 작업의 가능성을 깨달았다고 술회한다.³²⁵⁾

이 독특한 형식의 옷의 역사적 유래와 변천은 중국 근대사를 아우른다. 이 옷은 쑨원이 프러시아 관복을 변형한 19세기 일본식 양복을 참고하여 디자인한 것으로, 공화정이 추구하는 상징적인 가치를 담도록 의도했다고 알려져 있다. 예(禮), 의(義), 염(廉), 치(恥) 네 덕목과 오권분립(五權分立)을 상징하는 네 개의 포켓과 다섯 개의 단추가 대표적이다. 청 왕조 시대의 상의와 비교했을 때 이 새로운 의상은 청조 말기에 유행한 고급화에 반대하여 단순함을 지향했으며 어깨에서 느슨하게 늘어지면서 주름이 잡히는 넉넉함 대신 기립 자세를 염두에 둔 서구식 정복의 성격을 띠었다.³²⁶⁾ 이러한 중산복의 성격은 봉건 왕조를 타도하고 민주공화정과 서구식 근대화를 이룩하고자 했던 중국 근대사의 일면을 보여준다. 중일 전쟁기에도 이 옷은 중국 지도자들 간의 연합의 상징으로 활용되었다. 초

323) 巫鴻, 「巫鴻和隋建國的對話」, p. 23.

324) Lynn Zhang, “Mao’s New Tailor: Sui Jianguo” 2009.2.24. 출처 <http://www.artzinechina.com/display.php?a=89>. 2015.09.22.

325) 顧承峰, 「一个藝術和一个時代隨建國雕塑二十年回顧」, 黃專 編, 앞의 책, p. 23.; 張頌仁, 앞의 글, p. 36.

326) 張頌仁, 앞의 글, p. 37.

기 중산복이 왕조 시기와 차별화되는 민주적 성격을 강조했다면 마오쩌둥은 농촌을 중심으로 사회주의 혁명을 진행하면서 중산복을 농민복과 군복으로서의 성격을 강조하는 방향으로 개조했다. 그리고 문화대혁명 시기를 거치면서 이 옷은 마오쩌둥의 정체성과 동일시되며 중국 외에서도 중산복이라는 명칭 대신 ‘마오 재킷’으로 불려지게 되었다. 이 마오 재킷은 마오쩌둥 통치기 동안 중국에서 누구나 입는 ‘인민복’으로 ‘인민’ 즉 ‘사회주의 중국’의 국민을 상징했다. 문화대혁명 종결 이후 덩샤오핑이 특수지구 관료에게 양복을 입을 것을 독려하며 이 복식의 의미는 퇴색한 듯하나, 수이지엔귀는 쑨원이 이 복식을 디자인하며 염두에 둔 기치인 ‘중체서용’과 1990년대 말 슬로건인 ‘중국현대화’ 간의 유사성에 주목하여 이 독특한 의복 형식을 사용하여 19세기 말부터 21세기에 이르는 시기 중국의 사회상을 탐색한다.³²⁷⁾

수이지엔귀는 오스트레일리아 체류 동안 <의발> 연작의 원형이라 할 수 있는 중산복을 작게 조각한 모형을 만들었고 그것을 박스에 넣어서 마치 신전(神殿) 아이콘처럼 보이게 했다. 그리고 베이징으로 돌아오자마자 이 연작을 왕성하게 제작하기 시작했다. 1997년에 제작한 작품군 <당신이 마주친 100년의 그림자(你遇到的一百年的影子)>(도107), <세기의 그림자(世紀的影子)>(도108)에서 수이지엔귀는 철과 파이버글라스 합성 소재를 사용했는데, 군데군데 구멍을 내고 표면을 부식시켜 시간의 흐름을 적극적으로 나타내었다. 1997년도에 제작한 작품들이 손상된 채 발굴된 문화유산을 연상시킨다면 1998년부터의 작품들은 부식이나, 흠이 없이 마감하고 전체적인 작품의 크기도 대형화되었다. 플라스틱 공산품 같은 팽팽한 형태가 유지되면서 크기와 표면 처리는 다양화 되었다. 2000년을 기점을 그 이전에는 회색조의 페인트나 광택제를 사용하거나 표면을 연마한 나무리가 많았고 이후에는 이전 계열의 작품과 함께 파랑, 노랑, 빨강, 핑크 등 화려한 원색 계열에 광택제를 써서 반짝이는 작품들이 새롭게 제작되었다. 특히 이 계열의 작품들은 10센티미터 이하의 미니어치 크기에서부

327) 栗憲庭, 「對抗, 冲突和被禁錮的感覺-隨建國, 栗憲庭對話錄」, 黃專 編, 앞의 책, pp. 472-473.

터 2-3미터에 이르기까지 다양한 크기로 제작되었다.(도109, 110) <의발> 연작은 발표되자마자 중국 내외 미술계의 호평과 함께 곧 수이지엔귀의 대표작으로 손꼽히게 되었다.

<의발> 연작은 마오쩌둥이 아니라 그 옷을 강조했다는 점에서 문화대혁명 시기를 떠올리게 하는 여타 다른 작품들과 다르다. 1893년에 태어나 1979년에 사망한 역사적 인물로서의 마오쩌둥은 그의 사망과 함께 확실하게 과거에 속하는 존재로 매듭지어 지기 쉽다. 반면, 이 특수한 양식의 의상은 마오쩌둥의 트레이드마크로 기억되면서도 마오쩌둥보다 선행하여 존재했고 그의 사후에도 의상과 의상의 이미지가 막연한 개념으로서가 아니라 구체적인 물질로 존재한다. 이러한 이유로 이 의상은 마오쩌둥과 그 시대, 그 전의 시간과 그 이후의 시간까지 지시한다고 할 수 있다. 스승이 제자에게 물려준다는 불교식 전수(傳受)의 의미를 담은 연작 제목 역시 작가가 이 제재를 선대에서 후대로 이어짐의 관점에서 다루었음을 나타낸다. 수이지엔귀는 중산복이었다가, 인민복으로 불리었으며 가장 일반적으로는 마오 재킷으로 불리게 된 이 특정한 의복의 형상을 제시해서 이것은 무엇인가라는 질문을 효과적으로 던지고 있다.

크기와 색상 등에서 다양하게 제작된 이 연작의 작품 중 가장 일반적인 타입은 1m가 넘는 높이에 회색 페인트칠이 되어 야외에 설치된 작품들인데, 여기에는 마오쩌둥의 존재를 암시하는 시각적 요소들이 사용되었다.(도111) 허리에서 옷깃까지 수직으로 짙은 선이 강조된, 실물보다 훨씬 큰 크기로 야외에 설치된 조각상은 마오 시기 혁명 기념비의 전통을 따르는 것이다. 공산당원복과 같은 회색 색상, 옷 주름 없이 볼륨감을 나타낸 점, 개혁의 날카로움과 마오를 다른 사람보다 더 두드러지게 보이게 하기 위해 예리하게 처리된 옷깃 역시 문화대혁명 시기의 전형적인 마오쩌둥 재현법과 일치한다. 나아가 좁은 위쪽 팔과, 편편한, 거의 축 늘어진 가슴, 풍성한 중간부, 그리고 앞으로 수그러진 상체 각도는 마오의 체형을 나타내고 있다.³²⁸⁾ 이러한 특징은 일반적으로 널리 알려진 특징이므로 쉽

328) Jeff Kelly, "Sui Jianguo: The Sleep of Reason," Thomas Christensen ed. *Sui Jianguo: The*

게 마오쩌둥의 몸, 마오쩌둥의 존재와 관련되어 인지된다. 그리하여 자연스럽게 ‘의복의 존재’ 보다는 ‘마오쩌둥의 부재’가 부각된다. 착의(着衣) 상태와 같은 볼륨감을 갖췄으며 내부는 빈 채로 보여지는 이 의복이 마오쩌둥이라는 특정인의 초상, 특히 옷만 보이는 투명인간의 초상으로 수용된다는 전제 하에서 ‘의발’이라는 작품 명제는 이 인민복이 마오쩌둥이 쏜원에게 전수받은 가사와 바리대와 같다는 이야기를 내포한다.

마오쩌둥을 지시하는 위의 특징들과 수이지엔귀가 1997년에 제작한 초기 작품들을 비교해 보면 마오쩌둥 및 그의 시대의 인민복과 이전 작품의 의상의 상이점을 발견할 수 있다. ‘당신이 마주친 100년의 그림자’, ‘세기의 그림자’와 같은 작품 명제에서 분명히 드러나 듯 이는 20세기 초까지 거슬러 올라가는 국가 유산으로서의 중산복을 암시하고 있다. 손상되고 주름 잡힌 오래된 옷으로 보이는 이 작품들에서는 마오쩌둥의 형상을 연상시키는 요소는 찾아볼 수 없다. 또한 인민복과 국민복의 차이가 드러나는 위쪽 주머니 덮개의 바느질 차이가 모호하게 처리되어 있다. 따라서 이 형상은 역사적 시기와 맞추어본다면 마오쩌둥이 중화인민공화국을 세우고 장쩌젠이 타이완 정부를 설립하기 전인 20세기 초의 시간으로 수렴된다. 한편, 2000년대에 들어 새롭게 시도하는 컬러풀하고 광택 나는 작품군은 그 시각적 원천을 1990년대 이후의 대중문화와 팝아트에서 찾을 수 있다. 인민복의 형태와 컬러풀한 색상의 결합은 1970년대의 사회주의 리얼리즘 양식의 인물 기념상만큼이나 1990년대 중국 사회에 가득했던 이미지이다. 특히 10센티미터가 안되는 미니어처는 관광지에서 판매하는 열쇠고리와 크게 다르지 않다.

이와 같이 수이지엔귀는 중산복의 형태를 폐허에서 발견된 듯한 유물의 이미지, 사회주의 혁명 이데올로기를 체현(體現)해 내는 이미지, 상품으로 변형된 이미지로 다양하게 제시하였고, 이 세 가지 특징이 한 작품에 혼합되기도 한다. 이는 한 유형의 구체물에 담을 수 있는 중국의 근 100년에 걸친 상황들이 서로 분리 되지 않는다는 의미이기도 하다.³²⁹⁾ 이

Sleep of Reason (San Francisco: San Francisco Asian Art Museum, 2005), p. 32.

지점에서 마오쩌둥에 관한 것은 곧 쑨원과 관계되는 것이며 90년대 이후의 상황과도 관계된다. 이와 같이 수이지엔귀의 <의발> 연작에서 문화대혁명 시기는 쑨원의 시대와 자본주의적 소비 사회의 시기 사이에 위치한다.

<의발> 연작의 또 한 가지 큰 특징은 내부를 비워 놓았다는 점이다. 작가가 원래부터 옷을 강조하려 했다고 하지만, 원래부터 인체가 상정되지 않는 옷이라기보다는 착의 상태를 연상시키는 볼륨감으로 제시되기 때문에 이 비워진 공간에 원래 있었던, 사라진 것이 무엇인가에 대한 추정 작용이 강력하게 일어난다. 그럼으로써 수이지엔귀는 보는 이로 하여금 ‘결핍’을 매우고자 하는 본능적인 열망으로 자신의 내면으로부터 그 인민복을 입는 것이 마땅한 대상을 적극적으로 구성하게 한다. 수이지엔귀의 <의발> 작품이 놓여진 공간은 인민복 형상으로부터 문화적 정치적 기억의 가능성을 활용해서 경험의 감각에 기반한 무엇인가를 호출하고 그것을 담는 장이 된다. 이는 수이지엔귀가 말한 ‘중국인 각자의 내면에서 같은 옷이 매우 다르게 존재하는’ 양상이 조각 작품으로 구체화된 것이라 할 수 있다.

이 공간에서 환기되는 가장 강력한 대상은 역시 마오쩌둥이다. 이 때 관람자마다 자신의 내면으로부터 마오쩌둥을 투사하게 되는데, 마오쩌둥의 기억이나 개념, 감정은 사람마다 다를 것이다. 1970년 이전을 인식하는 중국인에게 마오는 현재보다 나은 과거의 노스탤지어의 대상일 수도 있고, 마오쩌둥과 그의 영향을 잊기를 바라는 이들에게는 치욕적인 기억을 떠올리게 할 수도 있다. 그리고 많은 경우에 마오쩌둥은 공공장소뿐만 아니라 개인 공간에 까지도 편재했었던 이미지로 기억된다. 당시에 마오쩌둥이 이미지로서 그들의 삶에서 항상 있었지만 육신으로 볼 수는 없는 이중적인 존재였다면, 지금은 과거에는 숭배의 대상이었지만 마오쩌둥이 약속한 미래가 도래하지 않고 그 비전이 폐기된 지금 큰 실망과 분노를 느

329) <의발>연작에 있어서 중국 모더니티의 대유물로 상정된 중산복에 관해서는 Zhu Qi, "Putting On and Taking Off: How the Mao Suit Became Art," Wu Hung eds, *Chinese Art at the Crossroads: between past and future, between East and West*, pp. 50-51.

끼는 모순된 감정을 일으키는 존재이다.³³⁰⁾ 한편, 문화대혁명을 기억하거나 경험하지 못한 젊은 세대에게는 마오쩌둥은 자신들이 경험한 패션이나 광고 이미지의 원형으로서 그 존재를 특별한 감정 없이 개념적으로 인식할 수도 있을 것이다.³³¹⁾

더하여, 인민복 형식에 담겨 있는 여러 가지 이데올로기적인 의미들 중 각 작품에서 암시되거나 강조되는 바가 동일하지 않기 때문에 같은 사람도 마주하는 작품에 따라 마오쩌둥과 관련된 각기 다른 기억이나 감정을 떠올릴 수 있다. 가령, 어떤 이에게 사회주의 리얼리즘 양식의 기념비 형식을 차용한 작품이 노스탤지어의 감정을 불러일으킨다면 90년대에 소비의 대상이 된 마오 이미지를 사용한 작품은 현재의 혼란스러움을 떠올리게 할 것이다. 혹은 전자의 작품에서 실패한 과거를 떠올렸다면 후자의 작품에서는 세계화된 중국의 상황을 떠올리는 경우도 있을 수 있다. 어느 경우에서든지 수이지엔귀의 <의발>은 연작이라는 형식을 활용하여 관람자가 한 세기 안에 중국 사회가 겪은 총체적인 변화, 그리고 그에 대한 스스로의 인식을 확인하도록 이끈다.

마오쩌둥 통치 시기에 건립된 사회주의 리얼리즘 양식의 인물 조각상들이 앞으로 나아가는 동세를 취하며 정해진 목표를 향해서 전진할 것을 독려했다면, <의발>의 작품들은 지면과 수직을 이루며 안정적으로 서 있다. 그 가운데 움푹 패인 빈 공간은 작품 앞에서 사람들이 감각으로 촉발되는 갖가지의 반응들, 심리적인 그림자들을 쏘아 부을 수 있는 공간이 된다. 이처럼 속이 빈 재킷 형상이 궁극적으로 저마다의 상황에 따라서 어떤 의미든 될 수 있고 별 의미가 아닐 수도 있는 대상이 됨으로 인해서, 이 작품은 마오쩌둥의 인민복의 특정한 의미가 아니라 그 의복이 활용되었던 시간과 삶을 인식해보는 계기가 된다.

요컨대 <의발> 연작을 통해 수이지엔귀가 제안하는 과거의 대면 방식

330) Yarong Jiang and David Ashley, *Mao's Children in the New China: Voices From the Red Guard Generation* (New York: Routledge, 2000).

331) Geremie Barmé, *Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader: The Posthumous Cult*, 1996.

은 그 영향력을 인정하되 거리를 두고 바라보는 것이다. 마오쩌둥에 초점을 맞출 경우 이 인민복 형상은 알맹이 없는 껍데기에 비유될 수도 있을 것이지만 수이지엔궈는 작품들의 육중한 물리적인 무게를 통해서 그 껍데기가 쉽게 버려질 성질의 것이 아님을 시사한다. 대규모의 작품뿐만 아니라 컬러풀한 소형 작품의 경우도 캐스트에 납을 채워서 보기보다 훨씬 무거운데, 이로써 작가는 여기에 의미나 감정과 같은 비가시적이고 비물리적이지만 가치로서의 무게를 지닌 존재가 있음을 알린다. 이는 마오이즘과 그 영향이 망각과 조롱의 대상이 되는 것에 반대하는 수이지엔궈의 독특한 방식으로, 한때 마오쩌둥과 가장 동일시 되었던 인민복을 통해서 수이지엔궈는 마오쩌둥과 그의 시대의 영향이 아직도 다양한 방식으로 살아 있음을 말한다. 또한 정치적 프로파간다 미술에서 사용되는 과장된 연극적 제스처들이 없는 수이지엔궈의 조각들은 바라보는 이가 몰입이 아니라 거리를 두고 바라보도록 권유한다. 조각들이 소형화되는 경우에도 채색이 산업 도료의 물질성을 강하게 띄고 단순하게 처리됨으로써 사회주의 리얼리즘 미술식의 감정적 서사성과는 뚜렷하게 차별화된다. 개혁개방이 진행될수록 문화대혁명기를 체험한 세대는 마오에 대한 애증의 감정을 토로하고 있다. 이에 대해 <의발> 연작은 이 세대의 중국인들에게 자신의 삶을 구성하고 있는 일부로서 마오 시대가 끼친 심리적인 무게를 인정하고 자각함으로써 과거를 절대화하거나 조롱거리로 삼지 않고도 과거와 현재의 큰 간극이 주는 혼란에서 벗어날 수 있음을 제안한다.

<의문연구(衣紋研究)> 연작

수이지엔궈는 <의발> 연작을 시작한 1년 뒤인 1998년부터 <의문연구> 연작에 착수했다. <의발> 연작 이후 본격적으로 자신의 성장 과정에 깊숙이 영향을 준 원천을 명확하게 인식하는 작업을 하겠다는 의식 하에 수이지엔궈는 ‘우리의 학교 시스템’에 대한 작품으로 이 시리즈를 했다고 밝힌 바 있다.³³²⁾ ‘의문 연구’ 작업은 수이지엔궈 자신을 포함한 근현대

중국 조각가들이 어떤 작업을 해 왔는가를 보여주는 형식을 취한 작품이다. 미술인이 가르치고 배우며 제작하는 활동은 그들의 정체성이기도 하므로 이는 곧 ‘우리가 어떤 사람인가’라는 자아 확인의 일종이기도 하다. 이 점에서 ‘의문연구’는 ‘의발’ 작업과 공통적이다.

‘의문연구’ 작품들은 세계 미술사에서 유명한 고대 그리스-로만식의 누드 조각상에 인민복을 입힌 형상의 입체 작품이다.(도112, 113) 수이지엔귀는 이러한 작품을 실재 미술 아카데미에서의 주요 활동 기본으로 하여 제작했다. 먼저 ‘원반 던지는 사람’, ‘죽어가는 노예상’ 등 모델이 되는 고전 조각상을 정하고, 그 조각상에 대한 사진과 복제 상품, 실기실에서 남은 캐스팅 조각 등을 활용해서 몰드를 만들었다. 그리고 인민복이 입혀지는 부분은 실재 인민복을 입은 모델을 조각과 같은 포즈를 취하게 해서 그 때 생기는 옷주름, 옷 모양의 변형 등을 포착하고 파이버글라스를 사용해서 최종 몰드를 만들어 제작하였다.

인민복을 입은 그리스-로마 조각상은 일견, 동양과 서양, 또는 고대와 근대의 대립적 병치로 보이기 쉽다. 그러나 여기에서 수이지엔귀는 고전 인체 조각상들을 중국의 인민복에 대한 서양의 대응물로서가 아니라, 근대 중국 학원미술 그 자체의 먼 원천으로서 제시하고 있다.³³²⁾ 이는 수이지엔귀가 참조 모델로서 고전 작품을 강조하지 않고 대신 ‘복제’의 성격을 강조하는 데에서 잘 드러난다. 원래 이 조각들은 그리스 작품이지만 로마 시대의 카피를 거쳐 근대 동아시아 미술에서는 학원 입시의 석고등으로 크기와 재질 등에 있어서 복제를 통해 많이 변형되어 왔다. 수이지엔귀는 이 작품을 제작하면서 이것을 복제품이나 사진으로부터 다시 ‘복제’하는 식으로 복제의 정도를 더욱 높였다. 실재 중국 미술학원에서 복제는 커리큘럼에서 주요 부분으로 남아있다. 어린 학생들은 인체 모델 드로잉을 허락 받기 전에 고전 조각 복제를 연습한다.³³⁴⁾ 수이지엔귀는 그 자체가 복

332) Sui Jianguo, Bonnie Greer and Ian Jenkins, "Sui Jianguo's discus thrower," 2012. 출처 http://www.britishmuseum.org/whats_on/exhibitions/sui_jianguo%E2%80%99s_discus_thrower.aspx, 2015.4.22.

333) Jeff Kelly, 앞의 글, p. 31.

334) Lee Ambrozy, "The Third Studio. How Pedagogical Realism Effects Art Production in the

제인 이미지를 복제함으로써 이러한 학원파의 관례를 표상하였다. 그리고 그 복제 고전 조각들을 중국 미술 아카데미즘으로 대표되는 사회주의 리얼리즘 미술의 출발점을 보여준다.

고전주의적 인체 구조 위에 입혀진 중산복에는 인체의 형상과 움직임에 따라 드라마틱한 옷 주름들이 잡혀 있다. 미술학원에서 일반적인 훈련은 누드를 그리는 인체 연구이고, 인체 연구에서 착의 시 의상은 인체를 가리는 방해물이 아니라 주름을 통해 인체의 골격과 움직임을 드러내는 역할을 한다. 즉 의상은 인체를 드러내는 하나의 방편으로 아카데미 시스템 안에서 인체와 의상은 그 주(主)와 부(副)의 관계가 명확하다. 자신을 포함한 중국 학원 미술가들이 해 온 작업이 의문연구라면, 그리고 그 옷 주름은 인체에 따라서 변형되는 결과물이라면 수이지엔궈는 이 시리즈의 명제 ‘의문 연구’를 통해 중국 아카데미즘의 창작 활동인 사회주의 리얼리즘은 인체에 해당하는 고전주의가 그 중심을 이루고 사회주의 리얼리즘은 이를 드러내는 한 방법임을 말하고 있는 것이다. 요컨대, 중국 아카데미즘 조각 시스템을 표현한 <의문연구>에서 수이지엔궈는 중국 사회주의 리얼리즘 미술을 문자 그대로 시각 언어로 직해(直解)해 놓았다고 할 수 있다.³³⁵⁾ 중국 사회주의 리얼리즘 미술을 중국 사회주의적 요소로서의 인민복과, 리얼리즘 미술의 요소로서의 신고전주의적 인체를 통해 제시하며 리얼리즘을 핵심 지위에, 사회주의적 요소는 부수물로 제시되고 있다. 즉 수이지엔궈는 사회주의 리얼리즘에서 ‘리얼리즘’은 그것의 ‘사회주의화’보다 더 선행된 중국 아카데미 미술의 아주 먼 기원이라는 것을 일깨운다.

중국 미술 아카데미즘에서 리얼리즘의 위상을 극명하게 드러내는 작업은 미술가로서 자신을 확인하는 한 방편이다. 수이지엔궈가 인터뷰에서도 밝혔듯이, 고대 그리스-로마 조각상 복제는 자신이 매우 좋아했던 연습이었다고 한다.³³⁶⁾ 그리고 <의문 연구>를 접하는 많은 관람객들이 ‘옷 주름

Academy and Beyond,” Hopeener Birgit et al.eds., *Negotiating Difference: Contemporary Chinese Art in the Global Context* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002), p. 265.

335) Jeff Kelly, 앞의 글, p. 31.

336) Sui Jianguo, Bonnie Greer and Ian Jenkins, 앞의 인터뷰 중.

이 어찌면 저렇게 진짜처럼 보일까’라는 즉각적인 흥분과 감탄’을 일으킨다. 그 자체로는 신기할 것이 없겠지만 신고전주의 조각상이 중산복을 입었을 때조차도 <의발> 연작에서 그 자체만으로 중국인에게 많은 감정적 토로를 이끌어낸 강력한 문화 이미지로서의 중산복의 메시지나 그에 대한 기억보다도 그리스-로마 식의 신체 위에 입혀진 하나의 조형요소로서의 옷주름에 대한 감각과 감탄이 선행한다는 것은 우리의 감각으로 더 강하게 와 닿는 것이 무엇인가를 확인시킨다. 수이지엔귀는 중국 아카데미 예술가들 그리고 관람객에게 우리가 이미 좋아하는 것이 무엇인지 그리고 그 신고전주의적 리얼리즘 표현 방식에 대한 선호의 정도가 상당하다는 사실을 자각하게 한다. 여기서 리얼리즘과 사회주의는 서로 대립하는 가치나 문화가 아니다. 옷이 인간 몸에 맞춰 입혀지고 주름지듯 <의문 연구>에서 보여주는 중국 사회주의는 ‘리얼리즘’이라는 기반 위에서 움직이는 구체적인 표면, 리얼리즘 위에 접붙여진 ‘사회주의적’ 꾸밈인 것이다.³³⁷⁾

중국은 1950년대 이후 소비에트를 통해서 사회주의 리얼리즘 미술 형식을 받아들였는데, 이는 20세기 초 소비에트가 약 한 세기 전 서유럽에서 미술 아카데미를 중심으로 진행되었던 신고전주의 리얼리즘 형식 위에서 형성한 것이다.³³⁸⁾ 중국 사회주의 리얼리즘에 있어서 서구 인체의 중심적 지위와 이에 대한 선호를 확인시키는 수이지엔귀 작품은 필연적으로 ‘서구에서 기원한, 지금까지도 우리가 이토록 선호하는 이 문화는 과연 무엇인가’를 생각해보지 않을 수 없게 한다. 비평가 장송런(張頌仁)의 평가대로 이 작업은 서구를 원형으로 하고 이를 인체와 의복에 있어서 재차 식민화하여 근대의 새로운 인민상을 설정했던 중국의 역사에 대한 진술이라 할 수 있다.³³⁹⁾

337) Jeff Kelly, 앞의 글, p. 31.

338) Steven G. Marks, *How Russia Shaped the Modern World: From Art to Anti-semitism, Ballet to Bolshevism*, New Jersey: Princeton University press, 2003, p.279.; Milka Bliznakov, "International Modernism or socialist realism: Soviet Architecture in the East Republics," John O. Norman, eds., *New Perspectives On Russian And Soviet Artistic Culture* (London: The Macmillan Press Ltd., 1994), p. 117.

<의문 연구>에서 수이지엔귀가 제기하는 또 한 가지 문제는 신고전주의 리얼리즘 형식의 이성 예찬과 이에 맞물린 신체 및 감정에 대한 억압이다. 그는 작품의 원형이 되는 서양 고전 작품을 선택할 때 노예 상태, 외상과 죽음, 반항의 상태에 있는 주제를 선택했다. 혹은 창이나 원반을 던지는 순간과 같이 육체적 힘과 연계되는 주제들을 차용했다. 이러한 상태에서는 육체적 강인함과 감정의 강력한 표출이 결부되기 마련이지만 신고전주의 조각상은 신체의 이상화와 테크닉적인 완벽함을 통해서 이 상태를 균형잡힌 형상으로 시각화한다. 이렇게 고전적인 인체 렌더링이 강조되고 통제되지 않는 원초적인 힘이나 감정 표현은 배제되는 경향도 이성이 독려되어 온 근대화의 한 일면이라 할 수 있다.³⁴⁰⁾ 수이지엔귀는 이러한 신고전주의 인체 조상을 기본으로 하되 고통과 분노, 몰입 상태의 인물에 중산복을 입혀 인간의 육체 및 감정이 이성에 의해 통제된 상태를 표현했다. 기립 자세를 염두에 두고 디자인된 중산복이라는 이성적인 옷은 그 안에 갇힌 몸부림을 더 극적으로 드러낸다.

결론적으로 <의문연구-죽어가는 노예>를 비롯한 ‘의문 연구’ 작품들은 신고전주의 리얼리즘과 사회주의 리얼리즘의 공통점을 통해서, 중국 미술 아카데미즘이 근대 중국이 요구하는 인물상을 생산했으며 그림으로써 이성을 독려하고 육체와 감정을 억압하려는 이데올로기의 확산에 관여해 왔음을 생생하게 보여준다. 이는 중국 미술의 형식을 검토함으로써 사회주의 중국의 근대화화 함께 추구해온 가치를 확인하게 하며 중국 근대화의 역사적 특성을 짚어내고 있다.

중국의 최근 역사를 서구를 모델로 근대화/현대화를 추구해온 시간으로서 성찰하는 작업이 중국 현대 미술계에서 일반적인 시도는 아니다. 그러나 수이지엔귀가 중산복이라는 단일한 의복 형식, 사회주의 리얼리즘이라는 특정 미술 양식에 대한 깊이 있는 분석을 통해 중국의 근대라는 주제로 나아갔듯이 1990년대 이후 중국 사회에서 진행된 개별 사회 현상에

339) 張頌仁, 앞의 글, p. 37.

340) Jeff Kell, 앞의 글, pp. 27-29.

대한 예리한 예술적 대응은 문화대혁명의 근대적 속성이라는 추상적인 테제를 가시적으로 드러내기도 한다. 한 예가 1995년 왕진(王晉)이 행한 두 건의 퍼포먼스이다. 1994년 왕진은 문화대혁명 당시 인민의 혁명 정신의 위대한 증거로 상찬되었던 산시 지방의 대운하에 가서 약 25 킬로그램에 달하는 붉은 색 안료를 풀어 문자 그대로 붉은 운하를 만들었다.(도114) 또한 홍콩의 중국 반환을 앞두고 베이징-콜론 노선 연장이 계획되자 베이징 외곽 지역에서 철도에 붉은 색을 칠하는 퍼포먼스를 행했다.(도115) 1960년대 행해진 관계 건설 사업과 1997년 이후 이루어질 철도 연장 사업 모두에 왕진은 혁명을 상징하는 붉은 색을 부여했다. 철도에 사용한 안료는 여러 가지 붉은 색 안료를 혼합해서 사용했는데 이는 시간과 장소에 따라 서로 다르게 나타나면서도 동시에 보편성을 띄는 혁명을 나타낸 것으로 볼 수 있다. 1990년대 전반 펼친 이 두 퍼포먼스는 문화대혁명을 근대적 산업과 연결시킨 흔치 않은 시도였으나 이후의 작업에서는 문화대혁명 시기를 건너뛰고 중국의 왕조 시기의 문화와 현대 중국 사회를 직접 연결시키면서 중국의 소비주의와 예술의 상품화를 다루는 주제에 집중하고 있다.

기념비 프로젝트

조각을 중국의 근대성을 반영하는 예술적 구체물로 바라보고 여기에 담긴 의미의 원천을 드러내는 수이지엔귀의 작업은 기념비 프로젝트에서 더욱 심화되었다. 2003년과 2004년에 그는 마오쩌둥의 기념비를 직접적으로 지시하는 몇 점의 작품을 만들었다. <좌대 연구(底座研究)>(도116)는 단순히 6미터 높이의 대형 공공 조각이 놓이는 좌대와 그 옆에 놓인 철제 사다리이다. 좌대 위에 조각은 없고 관람자가 사다리를 통해 꼭대기에 올라가면 신발 부분이 남아있는 것을 보게 되는데, 이는 원래의 조각이 온전히 자리를 옮긴 것이 아니라 무분별하게 철거된 듯한 인상을 준다.³⁴¹⁾

341) 張頌仁, 앞의 글, p. 37.

의문 연구와 기념비 연작의 교집합이라 할만한 또 다른 작품 <의문 연구: 오른 손(右手)>(도117)은 매우 큰 조각상에서 오른 팔 부분만 떨어져서 남은 상태로 보인다. 앞으로 뻗은 오른 팔은 군중에게 손을 흔드는 마오쩌둥의 포즈로 모든 중국인에게 친숙하며 대략의 크기는 <좌대 연구>의 좌대 위에 있었을 법하여 이 두 작품은 공히 마오쩌둥 통치기의 기념비 조각상이 덩샤오핑 체제 하에서 철거된 상황을 환기시킨다. 중국에서는 1992년 이후로 덩샤오핑이 시장경제를 천명하자, 이전의 혁명 기념비가 급속하게 철거되고 새로운 ‘모던’ 즉 추상 조각이 수없이 많이 설립되었다.³⁴²⁾ 기념비의 형식은 사회주의 리얼리즘과 추상으로 대별되지만 이 두 종류의 기념비들은 국가의 비전과 운명을 함께하며 정권이 약속하는 미래에 대해서 대중들에게 확신을 주고자 하지만 근래에 마구잡이로 철거되는 과거의 기념 조각상은 미래에 대한 약속은 직전 과거를 부정하며 다른 비전으로 바뀌어왔을 뿐이라는 현실을 환기시킨다.

수이지엔귀의 기념비 프로젝트는 다루는 범위를 적극 늘려서 이데올로기적인 약속의 공허함이 현재까지도 지속됨을 드러낸다. 1999년부터 수이지엔귀는 대중 상업 대상을 기념비 작업의 소재로 포함했다. 그는 ‘Made in China’라는 문구가 새겨진 장난감 공룡과 팬더 곰 쓰레기통(2003)을 시대의 아이콘으로 선택했다.(도118, 119) 공룡과 팬더는 2000년대 중국의 마스코트라 할 수 있다. 중국이 세계의 생산 공장화가 되어감에 따라 중국 뿐만 아니라 전 세계적으로 합성수지로 만들어진 공룡 장난감은 의례히 중국 생산품일 것이라고 인식하게 되었고, 중국을 상징하는 희귀 동물 팬더는 2008년 베이징 올림픽을 앞두고 중국 당국이 거리 위생을 위해 대규모로 쓰레기통을 설치할 때 쓰레기통 디자인의 대표 이미지로 선택되어 공공장소에서 쓰레기를 담게 되었다. 수이지엔귀는 이 두 경우를 사회주의 혁명 기념비를 지시하는 작품들과 함께 중국의 공공 기념비 문맥 안에 놓아서 반세기 넘게 근대화의 비전을 추구한 뒤 도래한 현재의 일상에서 결국 기념비라 부를 수 있는 존재가 무엇인가를 보여준다. 영원함과 이상

342) 張頌仁, 앞의 글, p. 38.

주의, 권력의 아이콘들이 모두 자취를 감춘 현재의 공공장소는 미래에 대한 비전이 계속 바뀌며 현실화 되지 않는다는 메시지를 보낸다.

사회주의 혁명기와 현재 시기를 연계해서 바라보게 하는 또 다른 조각으로는 젊은 중국 비즈니스맨 조각이 있다. 한쪽 팔에 자켓을 걸치고 다른 한쪽 손으로 핸드폰을 귀에 댄 채 걷고 있는 젊은 남성 조각상을 강 바닥에 설치한 작품 <강을 건너는 사람(過河的人)>(도120)에서 인물의 포즈와 렌더링은 사실주의의 인체 조각상의 전통을 따르고 있다. 험준한 켄달 산을 굽이도는 강은 계절에 따라 수위가 달라지는데 물이 들었을 때는 조각상의 두상만 보이고 나갔을 때는 무릎 아래까지도 드러나거나 한다. 중국에서의 높은 산과 물을 배경으로 고요히 걷는 한 남성상은 리우춘화의 유명한 그림 <마오 주석 안원에 가다(毛主席去安源)>(도121)를 상기시키는 요소이다. 이 그림은 마오가 1930년대 광산 조직을 위해 안원으로 가는 상황을 배경으로 제작한 것으로, 전통의상을 입은 마오가 마치 지혜로운 부처처럼 대중에게 다가오는 모습을 그렸다. 팔에 자켓을 걸친 수이지엔귀의 조각상은 리우춘화 작품에서 팔에 우산을 낀 마오쩌둥의 이미지를 구체적으로 환기시킨다. 한편, 리우춘화가 그린 마오쩌둥과는 다르게 수이지엔귀의 젊은 비즈니스맨은 산에서 나오는 게 아니라 강물로 들어간다. 또한 수위가 높을 때 멀리서 보이는 남자의 두상은 양쯔강에서 수영을 하는 마오쩌둥의 유명한 사진 이미지(1966)를 연상시키다가 수위가 낮아지면 완전히 다른 종류의 인물로 바뀌어 나타난다.³⁴³⁾ 이 비즈니스맨이라는 인간형은 마오쩌둥의 사회주의 혁명 이론에 따르자면 사회주의 혁명가와 대척점에 있는 자본가의 전형이지만 여기에서는 한 조각상의 두 모습이다. 마오쩌둥에서 자본가로, 자본가에서 마오쩌둥으로, 강 수위에 따라 보여지는 모습이 변하는 이 설치 작품은 긴 시간의 흐름 속에서 보면 변화하는 인간의 모습을 불변하는 거대한 자연과 대비시켜서 효과적으로 드러낸다. 동시에 1960년대의 사회주의 혁명가 모델과 2000년대의 사업가 모델을 한 조각상을 통해 드러냄으로써 이 둘 사이의 근원적인 공통점을

343) Jeff Kelly, 앞의 글, p. 48.

암시하고 있기도 하다.

이상에서 살펴본 바와 같이 수이지엔귀는 조각의 역사, 형식, 미학 및 이데올로기적 함의 등을 통해서 중국 사회의 근대화와 함께 내면화된 가치들을 확인하는 작업을 수행해 왔다. <의발> 연작이 중산복 형식이라는 문화적 유산에 대한 중국인의 복잡한 감정을 탐구했다면 <의문연구>는 중국 근대 미술 아카데미즘에 뿌리 깊이 자리한 신고전주의를 통해서 중국이 추구했던 근대화의 가치가 주로 모던 서구에 대한 해석과 모방에 근거했음을 보여준다. 또한 기념비 관련 작품들은 권력과 이상주의의 아이콘 변천을 통해서 이데올로기적 비전의 공허함을 상기시킨다. 이와 같이 수이지엔귀의 연작은 마오쩌둥 통치 시기를 연상시키는 대상을 중심 소재로 삼되 그것을 청말 중화민국 시기부터 전지구적 자본주의 체제에 진입한 현재에 이르는 시간의 흐름 속에서 위치시켜 살펴본다는 점에서 특징적이다.

수이지엔귀는 문화대혁명 시기 절대시되었던 믿음이나 대상을 상대화하는 이러한 방식에서 자신을 포함한 이른바 문화대혁명 세대가 개혁개방 이후 겪게 되는 불안과 혼란에서 자유로워 질 수 있는 하나의 길을 찾는다. 한 시기를 그 전후 시기와 연결지어 함께 바라봄으로써 그것이 형성되고 절대시되었던 조건뿐만 아니라 거부되고 대체되는 상황까지도 인지하게 되면 급격한 변화 속에서 수동적으로만 대처할 수밖에 없는 무기력함에서 벗어날 수 있기 때문이다. 이는 수이지엔귀가 마오쩌둥의 인간화, 평범화를 시도한 <잠자는 마오주석>(도122)에서 잘 드러난다. 이 작품에서 수이지엔귀는 마오쩌둥을 정치 지도자가 아니라 한 개인으로서 가장 그다운 모습을 상징하여 재현했는데 선전 기념비나 학원파의 사실주의적 인체상이 아니라 민간에서 전해오는 삼성(福祿壽 三星) 조각을 모델로 삼았다. 삼성 조각은 인체 윤곽과 비례가 단순하고 채도가 높은 밝은 색깔을 사용하는 전형적인 민속품의 특징을 띤다. 이 작품에서 마오쩌둥에 중산복이 아닌 전통적인 도포를 입힌 것도 삼성상의 의복을 따른 것이고, 이 중 특히 장수의 신(壽星)의 전형적인 두발 표현이 마오쩌둥의 반쯤 벗

겨진 이마나 두상과 매우 유사하여 마오쩌둥 외모에도 충실하게 재현된다. 마오쩌둥을 민속품의 시각 언어를 사용해서 재현하고자 한 수이지엔귀의 결정은 마오쩌둥 생전에 위대한 지도자로 그를 재현했던 문화대혁명 미술지침에는 위배된다. 그러나 대중화를 주창했던 마오쩌둥의 예술 이념에는 오히려 더 잘 부합하는 방식이라 할 수 있다. 수이지엔귀는 이 점을 개념적으로도 활용하여 이 조각상의 제작을 자신이 하지 않고 엔안에 사는 조각 장인에게 의뢰했다. 엔안은 마오쩌둥이 국가 주석이 되기 전 활동의 기반이 되었던 상징적인 지역이다. 지금까지도 엔안에서는 마오쩌둥에 대한 숭배 열기가 식지 않았다. 자신이 의뢰받은 마오쩌둥상이 과거의 기념비상과 다르며 심지어 너무 평범하다는 것을 확인한 장인은 이런 조각상을 만드는 것이 마오쩌둥과 그에 대한 자신의 기억도 모독하는 행위인 것 같이라며 제작을 거절했었다. 마오쩌둥에 대한 모독이 자신의 기억에 대한 모독과 연계된다는 조각 장인의 생각은 마오쩌둥 통치기를 겪은 중국인의 심리를 대변한다. 이에 대해 수이지엔귀는 ‘위대한 조타수조차도 평범한 사람처럼 휴식을 취할 권리가 있다’라고 장인을 설득했다.³⁴⁴⁾ 몇 개월에 걸친 설득 끝에 장인은 마음을 바꿔 농민들처럼 이불을 덮고 모로 누워 자고 있는 마오쩌둥 조각상을 제작했다.

농민의 손으로 민속품의 특징을 띄게 만들어진 마오쩌둥상을 가장 마오쩌둥다운 모습이라고 제안하는 이 작품은³⁴⁵⁾ 마오쩌둥의 육체보다는 그의 이념을 곧 마오쩌둥으로 보는 것이고, 잠자고 있는 마오쩌둥상은 그의 이념의 휴식을 의미한다. 수면이 깨어있음도 죽음도 아닌 상태인 것처럼 앞으로 마오쩌둥의 이념이 다시 깨어날지 아닐지는 알 수 없다. 이렇게 폐기될 수 있는 가능성에서부터 부활의 가능성까지 여러 가능성이 열려져 있고 미래에 어찌될지 모르는 존재는 평범하다고 할 수 있다. 따라서 <잠자는 마오주석>을 통해 수이지엔귀는 마오쩌둥이 지난 시절에는 자신에게 신과 같이 여겨졌던 존재이지만 긴 시간 속에서 살펴보면 변화 가능한

344) Jeff Kelly, 앞의 글, pp. 61-62.

345) 顧乘峰, 앞의 글, p. 28.

평범한 존재임을 인식함으로써 그에 대한 과거와 현재의 상반된 인식을 수용하고자 한다. 그리고 이를 받아들임으로써 스스로가 과거에서 벗어나 성장할 수 있다고 생각한다.³⁴⁶⁾

수이지엔귀의 작품에서 또 한 가지 주목할 점은 문화대혁명이 중국의 근대화가 멈춰졌던 ‘잃어버린 시기’가 아니라 서구화를 통한 부국강병을 꿈꿨던 20세기 초와 개혁개방을 통해 현대화를 추진하는 20세기 말을 잇는 연결 고리로 제시되었다는 사실이다. 문화대혁명으로 상징되는 마오쩌둥 통치 시기와 사회주의 시장경제 체제 하의 현재를 공히 근대화 혹은 현대화를 향해 매진해온 시간으로 바라보는 시선은 문화대혁명의 이데올로기로부터 벗어나는 것과 21세기 현재의 현대화 이데올로기에 대해 주체적이고 비판적으로 사고하는 것이 다르지 않다는 메시지를 던진다.

2. 쑹둥 (宋冬, 1966-)

수이지엔귀가 쓴원, 마오쩌둥과 밀접하게 연관된 문화적 유산을 작품의 소재로 하여 문화대혁명을 바라본다면, 쑹둥은 그의 가족사를 중심으로 한 작품에서 문화대혁명에 대한 자전적 내러티브를 이용한 접근을 보여준다.

쑹둥은 1966년 베이징에서 태어나 수도사범대학(首都師範大學)에서 회화를 전공했으며 베이징의 오래된 서민 주택 주거지에서 가족들과 함께

346) Lynn Zhang, 앞의 글. 페이지 번호 없음. 중국에서 어떤 약속에 매혹되었던 개인이 자신이 믿었던 약속이 폐기됨에 따라 심리적 혼란을 겪게 된 가장 대표적인 세대가 문화대혁명기에 성장기를 보내고 장년기에 개혁 개방의 새로운 사조에 따라 살게 된 사람들일 것이다. 이 세대의 일원으로서 수이지엔귀 역시 마오와 자신과의 관계에 풀어야 할 과제가 있다고 느낀다. 그에 따르면 어린 소년 시절부터 마오쩌둥은 그에게 숭배의 대상이었고 공공 장소 뿐만 아니라 집에서도 거의 신처럼 생각했다고 한다. 또한 이러한 환경에서 생활하며 마오쩌둥의 정치 이념을 담은 그의 어록에 많은 영향을 받기도 하였다. 수이지엔귀에게 풀리지 않는 의문은 그러한 사고방식이 전혀 맞지 않게 되었을 때, 마오쩌둥과 그의 이념에 대해 그때와 지금 왜 다르게 이야기하는가에 대해서 아무도 만족할만한 대답을 주지 않는다는 것이었다. 수이지엔귀의 토로는 중국 당국의 ‘철저부정론’이 가진 한계, 즉 마오쩌둥을 부정하지 못하면서 마오쩌둥 통치기의 가치만 전복시킬 때 과생되는 모순을 정확하게 지목한다.

거주하며 작품 활동을 해 왔다. 그의 작품은 크게 천안문 광장에서 행한 퍼포먼스 작품인 <숨쉬기(哈气)>(1996, 도123), <점프(跳)>(1999, 도124)와 같은 관습 타파적인 경향의 설치 퍼포먼스 작품과 자신의 유년 시절의 기억이나 가족사에서 출발한 작품으로 나누어 볼 수 있는데, 공통적으로 개인의 본질적인 존재 확인이나 ‘나는 누구인가?’에 대한 근원적인 질문을 던진다.³⁴⁷⁾ “나로서는 예술이 삶이고 삶이 예술이라서 둘 사이에 등호를 넣을 수 있다,” “가족은 사회의 가장 작은 단위로서, 리얼리티의 시작점”³⁴⁸⁾이라는 언술에서도 작품 창작과 자신의 삶의 방향을 일치시키고자 하는 작가로서의 지향점을 알 수 있다.

(1) 가족사를 통해 본 문화대혁명

쑹둥과 여동생, 그리고 그의 부모님은 매우 친밀한 유대감으로 이어진 가족이었다. 특히 쑹둥이 부모님에 대해 품은 깊은 애정은 그들의 삶을 깊이 이해함으로써 가능했는데, 자신의 삶이 부모님의 삶을 매개로 하여 쑹둥이 태어나기 전 부모님의 유년기, 나아가 조부모 세대의 삶까지도 연결이 된다는 인식을 가정 내에서 자연스레 체득하게 되었다. 쑹둥의 유년기 시절 그의 가족은 매우 검약한 생활을 했는데, 당시 중국 사회의 극심한 물자 부족으로 평범한 가정이라면 모두 그러했던 사정도 있지만 1930년대 생인 그의 부모가 겪은 삶의 불안전성으로 인해 쑹둥의 집안의 물자 절약 습관은 다른 가정에 비해서도 정도가 심했다. 쑹둥의 어머니인 자오상위엔(趙湘源)은 공화정 군대 장교였다가 공산화 되었을 때 공산당원으로 추천받을 만큼 엘리트 군인이었던 아버지 덕에 유복한 어린 시절을 보냈으나 1950년대 초 아버지가 내부 스파이로 몰리면서 가세가 급격히 기

347) Leng Lin, "Catching Moonbeams in Water," Shen Qibin ed., *Song Dong*, Shanghai : Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2008. p.18. Philippe Vergne, "Song Dong," 앞의 책, p.41, Feng Boyi, "Reflected images -about Song Dong's Video installation," 앞의 책, p. 113. David Elliott, "Art, My Last Hope: Song Dong and His Many Selves," Betti-Sue Hertz ed., *Song Dong: Dad and Mom, Don't Worry About Us, We Are All Well* (San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts, 2011), pp. 86-87.

348) 馮博一, 「宋冬 인터뷰」, 『ARTiT』, vol.4:2(2006), p. 49.

을었고 10대 때 어머니와 함께 바느질 등의 일로 가정 경제를 꾸려나가야 했다. 쑹둥의 부친, 쑹스핑(宋世平)은 일본 점령기 만주에서 출생하여 칭화 대학에서 기계 공학 분야의 훈련을 받고 1964년 중국과학원에 배정받아 1996년 은퇴할 때까지 거기에서 일했다. 단, 문화대혁명 초기였던 1970년에 반혁명 분자로 지목되어 그때부터 8년간 재교육캠프에서 고초의 시간을 보냈다. 10 세도 채 되지 않은 나이에 쑹둥과 여동생은 긴 시간 아버지의 부재를 경험했으며 자오샹위엔 역시 아버지에 이어 남편과도 사회정치적 정세에 휘말려 급작스럽게 떨어져 지내게 되었다. 쑹스핑은 1978년 복권과 함께 이전의 지위로 돌아왔고 곧 문화대혁명이 종결되어 점차 가정 형편도 안정되어 갔다. 쑹둥이 예술가로 활동을 시작하고 얼마 지나지 않아 아버지와 어머니가 은퇴를 하면서 쑹둥의 유년기보다도 부모 자식 간에 더 많은 시간을 함께 하고 소통할 수 있는 기회도 더 많아졌다.³⁴⁹⁾ 이러한 환경에서 쑹둥은 자신을 포함한 가족의 경험과 이야기를 작품에 적극적으로 반영하게 되었다.

(2) 가족애를 통한 사회주의 혁명관의 무효화

<아버지를 만지다 (撫摸父親)>, <태묘에 있는 아버지와 아들 (父子太廟)>

1995년 작품 <아버지를 만지다 (撫摸父親)>의 출발점은 아버지에 대해 소원함을 느끼며 성장한 쑹둥 자신의 내면이 그 출발점이다. 열두 살 무렵까지 아버지와 떨어져 지낼 수밖에 없었던 쑹둥은 성인이 되었을 때까지 아버지에 대한 소원한 감정과, 동시에 그만큼 친밀해지고 싶다는 욕구를 동시에 가지고 있었다. ‘아버지를 만지고 싶다’라는 마음은 이러한 욕구가 구체화된 것이었다. 이것이 비디오 매체를 이용하여 자신의 손 이미지를 아버지의 몸에 투사하거나, 아버지를 녹화한 이미지에 자신의 손을

349) 자오샹위엔과 쑹스핑의 유년기를 포함한 쑹둥 가족사는 Wu Hung, *Waste Not: Zhao Xiangyuan & Song Dong* (Tokyo: Tokyo Gallery +BTAP, 2009). pp. 7-13 참조.

대는 비디오, 설치, 퍼포먼스가 결합된 작품 <아버지를 만지다>을 제작하게 된 배경이다.(도125, 126) 쑹둥이 유년시절 아버지와 긴밀한 관계를 맺지 못하였던 이유는 모범 엔지니어로 순탄한 생활을 하던 쑹둥의 아버지가 문화대혁명의 시작과 함께 ‘계급의 적’으로 낙인찍혀 재교육 캠프에 보내졌기 때문이었다. 그러나 문화대혁명이 그의 아버지, 나아가 그의 가족에게 끼친 고통은 작품에서는 언급되지 않는다. 왜 아버지가 그러한 억울한 누명을 쓰고 인생의 황금기에 고생을 하게 되었는가라는 문제보다, 쑹둥에게 잊지 못할 기억은 자신이 일곱 살 때 예고 없이 가택 방문 기회를 받아서 집 근처 골목에 들어서는 아버지를 보고 낯설고 무서운 느낌이 들어 아버지를 반기지 못하고 뒤돌아서 집으로 도망쳐 들어온 자신의 행동과 그때의 기분이다.³⁵⁰⁾

이 작품은 아들의 창작 활동에 대해 별 관심을 보이지 않았던 아버지가 아들의 제안을 받아들여 작품 제작에 참여한 첫 경우였고 이 이후로 쑹스핑은 아들의 작품에 모델이나 인터뷰 상대로 흔쾌히 응하게 되었다. <아버지를 만지다> 제작을 끝내자 쑹둥은 아버지에 대해 더 알고 싶어져서 아버지의 인생사를 녹화하게 되는데, 이 때 처음으로 쑹둥은 그의 아버지가 문화대혁명 재교육 시절에 겪었던 어려움에 대한 많은 이야기를 듣게 되었다. 쑹둥은 자신이 아버지에게 지금까지의 인생 중 후회되는 점을 말해달라고 했을 때 아버지가 부모님을 편히 모시지 못했음을 자책하며 눈물을 흘린 부분을 가장 인상 깊고 슬펐던 부분으로 꼽는다.³⁵¹⁾ 아버지와 마땅히 맺어야 하는 만족스러운 관계를 맺지 못한 아들로서의 자책감이 1960년대 생인 쑹둥이 1930년대 생인 아버지와 세대차를 뛰어넘어 공감하게 되는 계기가 되었던 것이다. 이 인터뷰를 바탕으로 쑹둥은 아버지와 자신이 각자 자신의 인생에서 중요했던 사건들을 순차적으로 말해나가는 비디오 설치 <태묘에 있는 아버지와 아들(父子太廟)>를 제작하게 된다.

350) Wu Hung, 앞의 책, p. 47.

351) Wu Hung, 앞의 책, p. 49.

위에서 간략하게 살펴본 바, 두 작품의 착수에 얽힌 상황은 똥둥이 삶으로서의 예술을 추구하는 구체적인 방식을 잘 보여준다. 두 작품은 그가 가지고 있는 현재의 문제를 아버지와의 소원한 관계라고 할 때 이를 해결하기 위한 노력의 일환으로 창작 활동이 진행되는 예가 된다. 부자간의 소원한 관계를 개선하고자 하는 욕구는 중국의 전통적인 가치관으로 거슬러 올라갈 수 있다. 똥스핑의 입장에서 효를 충분히 다하지 못한 기억이 큰 후회로 남아 있는 것처럼, 똥둥의 입장에서 아버지를 반겨 안아야 함에도 알아보지 못하고 진심으로 두렵고 낯선 이로 대했던 기억이 가슴 아픈 데에는 모두 공통적으로 부자간의 마땅히 맺어야 한다고 상정되는 관계를 맺지 못했던 것에 대한 아쉬움이 있는 것이다.

아버지와의 접촉, 그리고 아버지와 자신을 같은 듯 다른 연결 선 상에 놓음으로써 아버지와 자식 간의 친밀함을 회복하고자 대표적인 작품 <아버지를 만지다>와 <태묘에 있는 아버지와 아들>을 구체적으로 살펴보면 다음과 같다. 먼저 <아버지를 만지다>는 똥둥이 어두운 방에서 아버지가 있다고 상상하고 그를 어루만지는 듯한 손짓을 하면서 이를 녹화했다. 그리고 실제 아버지가 앉아 계실 때 녹화한 자신의 손 이미지를 아버지의 몸 위에 투사했다. 앞서 똥둥이 삶과 예술을 일치시키고자 한다고 했던 바와 같이 이 작품은 똥둥 부자가 서로 소통하고 관계를 발전시키는 출발점이 되었다.

주지하다시피, 사회주의 중화인민공화국은 한 사람의 정체성에 있어서 계급의 중요성을 가장 상위에 놓았다. 특히 그 계급이 가정 출신에 의해서 결정된다고 상정했는데, 이에 따라 똥둥의 어린 시절과 같이 반혁명적 부모의 자식이 혁명 군중에 속하려면 부모를 비난함으로써 자신이 부모와는 다른 사람이라는 것을 드러내 보여야 했다. 이러한 당시의 정치사회적 요구가 전통적인 부자관계를 무너뜨리고 가족 성원 간 소외를 낳았으나, 똥둥은 실제 자신의 사례를 통하여 아버지의 이른바 우파 성분에 관계없이 그리움의 대상으로 형상화했다. 또한 아버지를 어루만지는 애정의 구체적인 표현도 가족 간의 ‘관심’이나 ‘사랑과 보살핌’에 내재한 봉건 의식

을 경계하고 가정 안에서도 계급투쟁을 할 것을 강조했던 혁명 사상에 대한 반기이다.³⁵²⁾ 쑹둥이 어린 시절부터 아버지와 친밀함을 갈구해 왔다는 사실은 중화인민공화국에서 한 세대 넘게 시행해온 가족 관계의 정치화가 성공하지 못했음을 증언한다.

그러나 이 작품에서 쑹둥이 실제 손이 아니라 영상 즉 허상으로 아버지를 어루만지거나 실제 손으로는 아버지의 이미지를 만지기 때문에 쑹둥의 의도와는 다르게 부자간의 친밀함이 아니라 거리감을 부각시키는 측면 또한 있다.³⁵³⁾ 더하여 쑹둥의 아버지는 퍼포먼스 실행 후에 매우 불편함을 느꼈다. 쑹둥이 가까운 친구들에게 이 작품을 시연하여 보였을 때 쑹둥의 아버지는 아들의 친구들 앞에서 자신이 구경거리가 된 듯했다고 토로했다. 쑹스핑이 의자에 앉아 있고 쑹둥이 그의 몸 위로 미리 제작한 자신의 손 영상을 투사했는데 쑹스핑은 자신이 완전히 수동적인 입장에 처해 있음을 체감한 것이다. 1년 뒤인 1998년 쑹둥이 아버지만을 주인공으로 한 작품을 구상한 것은 <아버지를 만지다>에서 쑹스핑이 느꼈던 불편한 감정을 해소하는 다른 방식을 찾고자 한 것이었다. 그 준비 단계로 아버지를 인터뷰하는 긴 비디오를 찍었는데, 앞서도 언급했듯 이 인터뷰 중에 아버지와 공감대를 깊이 느끼고 새로운 비디오 영상을 제작하게 되었다. 쑹둥은 아버지의 녹화 이미지를 자신의 얼굴에 비추고 자신 얼굴 위에 아버지 얼굴이 겹쳐진 상태를 거울에 비추어 이를 또 다시 비디오로 녹화했다. 쑹둥과 그의 아버지 얼굴이 겹쳐진 새로운 얼굴은 이 두 남자의 성격을 혼합한 제 3의 인물인데, 이 인물상 제작에 있어서 참여자는 <아버지를 만지다>에서 쑹스핑이 느꼈던 수동적 모델의 역할에서 벗어날 수 있게 되었다. 쑹둥은 거울 앞에서 거울상에 집중하여 아버지의 얼굴과 목소리를 최대한 담아내려고 힘썼는데 그러기 위해서는 조금씩 움직이는 영상 속 아버지 얼굴의 위치에 맞춰 부단히 자신의 자세를 조정해야 했다. 아버지 얼굴과 자신이 만나도록 조정하는 의식적인 노력으로 쑹둥도

352) 唐小兵, 「《千万不要忘記》的歷史意義-關於日常生活的焦慮及基現代性」, 『再解讀:大眾文藝與意識形態』(香港: 牛津大學出版社, 1993), pp. 226-234.

353) Wu Hung, 앞의 책, p. 34.

주체적인 움직임은 갖게 된 것이다. 쑹둥과 쑹스핑의 얼굴이 겹쳐진 이 새로운 비디오는 독립 작품으로 전시되지는 않았으나 2년 후 <태묘에 있는 아버지와 아들>의 출발점이 되었다.

<태묘에 있는 아버지와 아들>은 베이징에 있는 명청 황제묘(太廟) 사당 안 큰 기둥에 영상을 투사한 비디오 설치 작품이다. 좌우 기둥에는 각각 쑹둥과 쑹스핑의 얼굴 영상을 투사하고, 가운데 기둥에는 쑹둥 얼굴 위로 아버지 얼굴을 겹친 영상을 투사했다.(도127, 128) 쑹둥은 중앙에 투사할 영상을 예전의 인터뷰 영상을 쓰지 않고 새로 제작했는데 새로 제작한 영상에서는 정지된 채로 녹화하지 않고 쑹둥과 쑹스핑 모두 각자 자신의 인생에 대하여 읊조리는 장면을 찍었다. 이 설치 작품을 준비하면서 쑹둥과 쑹스핑은 일반적으로 사용되는 표준 이력서 양식에 맞춰 성명, 가족 배경, 정치 지위 등 자신의 중요 이력을 적었다. 그리고 각자 자신의 이력서를 읽으면서 항목 중간 중간에 쉬는 시간을 두어서 이 두 영상을 합쳤을 때 같은 항목에 해당하는 아버지와 쑹둥의 이력이 순차적으로 전달되게 하였다. 이렇게 이 작품에는 서로 다른 내용을 말하는 병렬적 위치의 두 남자가 만나서 각자의 빈 곳에 다른 이의 내용을 받아들여 제 3의 존재를 구성하는 과정이 드러나는데, 전체적인 골격과 낮은 음색이 닮은 이 두 사람이 아버지와 아들임은 바뀌지 않지만 이들은 서로 연결되어 있으면서도 각자 자신의 인생에 대하여 간섭 없이 발언하는 동등한 관계로 작품 상에 존재하게 되었다.

이 작품의 설치 장소인 명청 황제묘는 쑹둥이 부자 관계의 중요성에 있어서는 전통 가치를 이어 받되 그 방식에 있어서는 가부장적 수직 관계를 평등한 관계로 전환했음을 부각시키는 장소이다. 가부장제는 가장이 강한 권한을 가지고 가족 구성원을 통솔, 지배하는 가족 형태로서 봉건 시대의 일반적 제도였다. 특히 중국에서는 가부장과 가족 사이의 권위와 복종 관계가 국가적 규모에까지 확대되어 하늘과 군주(君主), 군주와 백성도 부자 관계로 설명되었다.³⁵⁴⁾ 이후 사회주의 체제의 성립과 함께 사유

354) Huangfu Binghui, "Interview with Song Dong," *Yishu*, vol.1:1(2002), p.8 3.

재산제가 폐지되고 경제활동이 집단화되면서 가족 내 가부장제의 경제적 동인이 사라졌고 조상 숭배와 혈연 관계 중시 관습도 악습으로 규정되면서 가부장제의 일면은 와해되었다. 그러나 사회주의 사회에서도 인민에게 사회주의 혁명 정신의 중요성을 인지시키는 데 있어서는 이 관습이 유지되고 심지어 활용되었다고 할 수 있다. 가장에게 부여되었던 권위와 그에 대한 구성원의 복종의 기제가 국가 차원에서 효과적으로 활용되었기 때문이다. 마오쩌둥과 공산당을 부모에 비교하거나 비유한 수사학적 표현 및 마오쩌둥과 공산당이 부모를 대신하게 된 일상생활의 의례가 그 대표적인 예이다. 과거에는 아버지처럼 황제를 섬겼다면 마오쩌둥 통치기에는 혈연적 아버지는 부정할 수 있어도 마오쩌둥과 공산당은 부정할 수 없는 유일무이한 아버지와 같은 존재로 설정되었다. 이런 점에서 사회주의 체제하에서 가부장제는 정치적 국가적 차원에서 존속되었다. 이 작품이 설치된 장소는 아들이 아버지에게 제사를 올리는 가부장적 부자 관계를 가장 잘 드러내는 의례 공간이자 오직 명칭 황실의 후예만이 출입할 수 있는 황제의 공간이다. 즉, 명칭 황제묘는 가족과 국가 차원을 아우르는 중국 사회의 가부장적 문화를 상징한다.³⁵⁵⁾ 문화대혁명기의 여파로 소원할 수밖에 없었던 평범한 아버지와 아들이 동등하게 만나고 결합하는 작품을 이 장소에서 보임으로써 전통 시기부터 사회주의 혁명기까지 줄곧 부모와 자식 간에 수직적 관계를 설정해 왔던 가부장적 관습은 자연스럽게 해체되었다.

이상에서 살펴본 바와 같이 <아버지 만지기>와 <태묘에 있는 아버지와 아들>에서 증조부와 아버지, 아버지와 쑹둥의 소원한 관계의 가장 큰 원인이라고 할 수 있는 문화대혁명 시기의 억울한 처분은 직접적으로 드러나지 않는다. 그러나 문화대혁명이 쑹둥의 가족에게 강요했던 부자 관계와 쑹둥이 자신의 작품을 통해서 이루어가는 부자 관계를 대비시켜 보면 상호 애정과 평등한 지위로 혁명이 떨어뜨려 놓은 둘 사이의 물리적 심리적 거리를 메웠음을 알 수 있다. 따라서 쑹둥은 아버지와의 관계 개

355) Wu Hung, 앞의 책, p. 36.

선이라는 구체적인 프로젝트를 수행하면서 격변기의 역사적 상황에서 야기된 슬픔을 내세우는 대신 이를 극복하는 방식을 작품화하였고, 그 방법에서 부모 자식 간의 사랑과 같은 근본적인 인간다움을 정치나 철학 사상보다 우선시하여 혁명 논리의 반박하고 있다고 하겠다.

(3) 급진의 역사와 일상의 가치

<우진치용 物盡其用>

쑹둥이 어머니의 슬픔을 달래려 착수한 작품 <우진치용(物盡其用)>의 경우는 문화대혁명의 기억을 오늘날 더욱 적극적으로 껴안음으로써 현실의 문제를 해결하는 보다 적극적인 모습이 반영되어 있다. 2002년부터 준비해서 2005년 처음 전시된 작품 <우진치용>은 쑹둥의 어머니 자오상위엔이 1950년대부터 2005년까지 모아둔 엄청난 양의 다양한 일상적 물건들을 직접 전시장에 배열하고 관람객과 이야기를 나누는 작품으로, 전시된 사물들뿐만 아니라, 작가, 관객, 그리고 그들 간의 상호 소통을 포함한 작품이다.(도129, 130) 그 물건은 예를 들어 다 쓴 치약통, 거의 100년이 다 된 천, 나무판자 등 상상을 초월한다. 양적으로도 엄청나고 종류도 제각각인 이런 소소한 사물들을 하나로 묶는 것은 각각의 물건들이 자오상위엔이라는 중국 여성이 친밀한 사람들과 있었던 기억, 인생의 특별한 순간과 연관된 사물들이라는 점이다. 따라서 이 설치 작품은 개념적으로 사물의 아상블라주 형식의 자전적 내러티브이다.³⁵⁶⁾

자오상위엔의 수집품은 10대 시절 지독한 가난을 경험하면서 시작되었다. 1938년 후난에서 공화정 군대에 소속된 장교의 딸로 태어난 그는 1950년대 초까지 평탄한 삶을 살았다. 그의 아버지가 공화정 군인이었지만 개인적으로는 공산주의 이론에 찬성하였기 때문에 사회주의 체제가 성립되었을 때 공산당의 추천을 받아 베이징 주둔 군대에 배속되었고 사회

356) Wu Hung, 앞의 책, p. 13.

주의 체제 한 초창기의 격변을 비교적 순탄하게 지나갔다. 그러나 1953년 반동분자 색출 시기 아버지가 내부 스파이로 몰려 약 8년간 투옥되었고 가장의 부재 동안 10대의 자오샹위엔은 경제활동 경험이 없는 어머니와 함께 전적으로 생계를 책임지게 되었다. 1950년대 말부터 60년대 전반에는 대약진 운동 등 정책 실패와 자연재해로 사회 전반적으로 물자 공급이 원활치 않았을 뿐더러 개인적인 불행까지 겹쳐 그와 어머니는 모든 것을 아끼고 모으게 되었고 이후 일생동안 계속된 습관이 되었다. 자오샹위엔이 쑹스핑과 결혼한 1960년대에 중국 정부는 생필품 배급 쿠폰을 발행했는데 자오샹위엔은 배급 쿠폰으로 받은 물자까지도 다 쓰지 않고 일부를 모아두었다. 이러한 행동은 생활이 현재 어려울뿐더러 앞으로 더 어려워 질지도 모른다는 걱정에서 나온 것이었다. 예를 들어 자오샹위엔은 한 사람이 평생 쓰지도 못할 개수의 비누를 모았는데 그 이유 중 하나가 아이들이 성장했을 때 지금보다 더 배급이 줄어들 것을 걱정했기 때문이었다. 그의 삶은 1970년 남편이 우파로 비판받으며 다시 흔들렸다. 가장의 부재에서 남은 식구들과의 이 시기를 견디는 데에 그녀의 검약은 실질적으로 생존할 수 있는 방식이었고 모아 놓은 물건은 물질적으로 뿐만 아니라 심리적인 안정감을 주어 이 시기를 견뎌 나갈 수 있게 뒷받침했다.

많은 중국 가정처럼 쑹둥 가족도 문화대혁명이 끝나자 경제적 상황이 호전되었다. 쑹스핑은 1978년에 재교육 캠프에서 돌아와 다시 중국 과학원에 기술자로 자리잡았고 안정되었다. 그러나 자오샹위엔이 물건을 모으는 습관은 강화되어져 갔다. 부부가 60년대와 70년대의 어려움을 다시 겪게 될 불안감이 사라졌음에도 자오샹위엔은 지금까지 모아둔 것을 버리기가 꺼려했다. 오랫동안 그녀는 단지 가난과 불안정성에 의해서만 이끌렸지만 1980년대 이후 자오샹위엔이 계속 물건을 모으는 행동은 그것을 지속하는 것 자체에 의미가 부여되었음을 말해준다. 2000년 쑹스핑이 사망하자, 자오샹위엔의 물건 수집의 정도가 더욱 심해졌다. 이미 한참 전에 못쓰게 되어 버린 물건들을 버리지 못하는 자오의 생활 방식은 당연히 거주지가 좁고 불편해지는 문제를 낳았는데, 이러한 불편함을 해소해드리려

고 쑹둥 남매가 필요 없어진 물건 일부를 처분하면 자오상위엔은 매우 화를 내거나 비참했다.

쑹둥이 어머니의 물건을 전시의 주된 사물로 사용하고 그 배치도 어머니에게 일임한 것은, 실제 생활에서는 쓸모없다고 여겨졌던 어머니의 보관 물품들을 어머니의 바램대로 사용하고 어머니도 자신의 아파트에서 나와 공공 장소에서 활동을 하게 하는 아주 구체적인 목표를 수행하는 한 과정이었다.³⁵⁷⁾ 자오상위엔의 거처에서 전시장으로 물품을 옮겨 배치하면서 자연스레 물품 하나하나를 확인하게 되고 이는 자오상위엔과 쑹둥 남매 간의 대화로 이어졌다. 가령 자오상위엔은 멋진 가방이라고 아들을 설득하려 했지만 쑹둥은 보기 싫다며 매기 싫어했던 30년도 더 된 가방이나 반대로 쑹둥이 쓰게 해달라고 졸랐으나 자오상위엔이 꺼내주지 않고 계속 아껴만 두었던 새 장갑 등은 이 물건을 둘러싼 과거 시절에 대한 각자 자신의 이야기들을 끄집어내어 가족 간 서로에 대한 이해를 도왔다.³⁵⁸⁾ 자오상위엔과 쑹둥 남매 간 대화와 같은 세대 간의 소통은 전시를 통해 다른 가정으로 전파되었다. 한 익명의 관람자가 인터넷 웹상에 남긴 후기를 보면 자오상위엔의 습관과 감정, 그리고 2000년대 생활 환경과의 부조화가 쑹둥 가족만의 문제가 아님을 보여준다.

(...)나는 엄마의 감정을 이제 이해할 수 있게 됐다. 어머니는 물건을 처분할 때마나 약해져 갔다. 더 이상 인생의 불확실성을 감당할 것이 내 안에 없다고.³⁵⁹⁾

2005년 이 작품을 처음으로 실행하는 전시의 기획을 맡은 우훙이 전시 제목으로 ‘우진치용’이라는 문구를 떠올린 데에서 알 수 있듯이 사소한 물품 하나라도 매우 아끼는 습관은 쑹둥 어머니 세대에는 일반적인 생활 방식이었다. 일단 전시가 열리자 관람객과 자오 간의 활발한 대화가 일어났

357) Song Dong, “Waste Not <wu jin qi young>,” Shen Qibin ed., 앞의 책, p. 158.

358) Wu Hung, 앞의 책, pp. 30-32.

359) 베이징 도쿄 아트 프로젝트에서 2005년 열린 전시 기간 중 익명의 중국 관람자가 남긴 전시소감에서 발췌. Xiamen Evening Newspaper Website, www.csnn.com.cn/xmwb/oldindex.htm, 2006.01.08. (Wu Hung, 앞의 책, p. 188에서 재인용).

는데 특히 자오상위엔과 동일한 연배의 관람객들은 전시된 물품을 통해 자신들 인생사의 공통점을 발견하고 활발히 이야기를 나누곤 했다. 엘리트 학자 집안에서 태어난 우홍의 누나, 19세기 말 대표적 군벌이자 중화민국 초대 대통령을 지낸 위안스카이(袁世凱)의 손녀, 그리고 자오상위엔이 전시장에서 만나 각각 집안의 흥망 속에서 겪은 자신들의 경험을 주고 받은 일화는 사회적 경제적 차이에 관계없이 모든 이에게 적용되었던 20세기 중국 사회 변화의 극심함을 방증한다.³⁶⁰⁾

위에서 약술한 <우진치용>의 개요는 많은 것을 말해준다. 첫째, 이 작품은 중화인민공화국 정치사 속에서 일상생활의 물질적 상황과 지속성을 강조한다. 반세기를 아우르는 자오상위엔의 수집품 중 1950년대에서 1980년 이전까지의 오래된 물건들은 그 시절의 물질적 궁핍함을 대변한다. 중국에서 1950년대부터 70년대에 이르는 시기는 특히나 경제적 상황이 좋지 않았는데, 특히 자오상위엔의 친정아버지와 남편의 경우처럼 가족 중에서 이념적 낙오자로 찍히는 경우는 더 어려웠다. 자오상위엔의 컬렉션은 이러한 사회정치적 상황의 영향 하에서 형성된 것이다. 그러나 작품에서는 이에 대한 독선적인 비난과 감상적인 고발을 피한다. 대신, 자오상위엔을 환경의 힘없는 희생자로 그리지 않고, 이 물건들을 통해서 보통사람인 자오상위엔이 곤란들을 헤치기 위해 사용한 생존 전략에 더 방점을 찍는다.

쑹둥이 아버지와의 관계 개선을 시도했던 작품들에서와 마찬가지로 <우진치용>에서도 자오상위엔이 애초에 사소한 물건에 집착할 수밖에 없었던 사회적 배경은 강조되지 않는다. 대신 전시된 방대한 양의 사물의 강력한 물질성은 사회주의 혁명 이데올로기들의 부조리함을 그 자체로 드러낸다. 마오쩌둥 통치 시기에 공산당은 대중들에게 물질에 대한 욕망을 버리고 단순한 일상생활을 영위하여 봉건 부르주아적 사고방식에서 벗어날 것을 요구했지만³⁶¹⁾, 자오상위엔이 영위한 삶은 그와는 반대다. 그는 물자가 절대적으로 부족한 경제적 상황과 정치적으로도 생존이 불안정한

360) Wu Hung, 앞의 책, p. 28.

361) Tang Xiaobing, "The Anxiety of Everyday life in Post-Revolutionary China," Ben Highmore ed, *The Everyday Life Reader* (London: Routledge, 2002), pp. 125-128.

생활 속에서 삶에 있어서의 물질의 중요성을 더욱 체득하게 되었고 평범한 사람으로서 이 불안에 대처하고 생존할 수 있는 수단으로 물질을 중시하게 되었다. 그 결과 모여진 전시 물건들은 보통 사람의 삶의 철학이 정치적 이데올로기보다 더 강력하다는 사실을 보여준다.

또한 전시 물품들은 자오상위엔의 삶에서 일상이 계속되었음을 증거한다. 그리고 가족애와 같은 기본적인 가치가 정치적 혼란이나 역사적 재난을 이겨냄을 보여준다. 이 물건들은 의식주와 같은 기본적인 생활에 관련된 것들이 대부분이다. 그리고 여기에 연결된 사연과 기억들은 자오상위엔의 가족에 대한 헌신과 사랑의 구체적인 예들이다. 즉 이 작품은 정치적 혼란 속에서도 변치 않는 마음과 태도로 자오상위엔이 인생을 살아왔음을 보여준다. 그가 모은 것은 철저히 생필품들은 어떠한 정치적 혼란 속에서 없어질 수 없는 일상의 물질적 측면이고 이 물건을 모은 자오상위엔의 동기와 노력은 문화대혁명과 같은 정치적 대혼란 속에서도 변치 않는 가족 간의 윤리와 사랑, 헌신과 같은 일상의 정신적 측면이다. 자오상위엔이라는 한 여인의 삶의 내러티브에서 역사적 재난은 일상생활의 지속성을 유지하는 불변함을 깨지 못했다.

이 작품에서 주목해야 하는 또 한 가지 측면은 자오상위엔이 물질적으로 풍족해진 현재에 겪는 심리적 곤란이다. 쑹둥은 어머니의 상황을 통해서 가치 있고 효과적이었던 삶의 방식이 반세기도 안되어 수정되어져야 할 태도로 치부된 현재 중국 사회의 단면을 읽어냈다.³⁶²⁾ 삶의 방식이 총체적으로 바뀌는 큰 변화를 한 생애에 몇 번이나 겪게 된 부모 세대가 겪는 고통을 어떻게 받아들여야 하는가의 문제에 대해서 쑹둥은 현재의 삶이 혁명기의 삶보다 더 낫다는 이유만으로 그동안 형성된 삶과 자아에 대한 특정한 개념을 변화시키는 것이 온당치 않음을 작품 제작의 동기와 전시 서문에서 분명하게 말하고 있다.

362) 고동연, 「소비문화와 마오시대 노스탤지어 사이에서: 새로운 역사그룹, 쑹둥, 마오통취앙」, 『현대미술사연구』 34집(2013) p. 277.

중국인에게 검약은 전통적인 덕목이지만, 그 당시 그것은 가족이 생존하는 유일한 방식이었다. 외할아버지의 부재 시 남은 가족에게 닥친 가난은 큰 트라우마로, 아마도 그 이전 삶과의 대조 때문에 더욱 그러했을 것 같다(…) 후에 물건 부족에 대한 공포로 어머니는 계속 모았다. ..후에 살림이 나아졌을 때 “우진치용”습관은 부담이 되었다. (…) 내가 생각하기에 주요 변화의 시기에, 사람은 한 생애에 몇 개의 다른 삶을 가질 수 있다고 생각한다. 눈 깜짝할 새에, 사람의 삶이 거대한 변화를 겪을 수 있다. 그러나 멘탈리티에 있어서 변치 않는 차이들은 심각한 세대 차이를 일으킬 수 있다. 구체적인 역사적 문맥에서 그 뿌리를 가진, 이 차이는 이 중국인의 세대가 그런 변화를 맞닥뜨릴 준비가 안 되어 있기 때문에 더욱 커져왔다. 이 라이프스타일과 다른 멘탈리티는 빠르게 변하는 사회의 축약본이 된다.³⁶³⁾

쑹둥은 현재 부담이 되고 있는 어머니의 물건 수집이 1950년대에 숙청당한 외할아버지의 사건까지 연계됨을 서술하면서, 특히 ‘그 이전 삶과의 대조’ 때문에 당시 어머니의 트라우마가 컸을 것이라 짐작하고 있다. 그리고 이 작품을 추진하게 된 2000년대에 어머니가 또다시 트라우마를 겪을 정도의 변화의 시기를 겪고 있음을 말한다. 지금까지 견뎌온 삶의 철학과 가치관이 쓸모없어 졌다는 점에서 혁명기의 정신적 고초와 개혁 개방기의 소외감은 상통하는 면이 있다. 이는 20세기 후반기에는 가치 있다고 인정받고 실제로도 효과적이었던 삶의 방식이 불과 반세기 만에 전면적으로 수정되어야 할 것이 되어 버리고 소중하게 여겨 왔던 것이 쓸모없는 짐이 되어버림으로써 발생하는 가치관의 혼란과 세대 간의 단절 등 중국 사회의 단면을 직접적으로 반영한다.

자오샹위엔 세대는 완전히 ‘다른 삶’이라고 까지 할 수 있을 만큼 큰 변화를 한 생애에 몇 개를 겪었다.³⁶⁴⁾ 이 세대가 현재 겪는 고통을 어떻게 받아들여야 하는가의 문제에 대해서 쑹둥은 현재의 삶이 혁명기의 삶보다 더 낫다는 이유만으로 혁명 시기 동안 형성된 삶과 자아에 대한 특정한 개념을 변화시키는 것이 온당치 않음을 작품 제작의 동기에서 분명하게 드러난다. 특히, 쑹둥이 물건을 버렸을 때 모친이 보인 감정적 반응

363) 쑹둥의 진시 제안서 중 발췌. (Wu Hung, 앞의 책, pp.15-17에서 재인용).

364) Song Dong, “Waste Not <wu jin qi young>, Shen Qibin ed., p. 158.

이 ‘비참함’과 자신의 ‘헛된 인생’에 대한 회한이었다는 점은 물건 수집이 경제적 사물의 효용 가치를 넘어서 그 행위자의 삶의 철학을 대변하고 있음을 보여준다. 그리고 현재의 생활 방식에 맞춰 지금까지 모아온 것들을 버리기를 요청하는 것은 당사자의 문제를 해결해 주지 못할 뿐만 아니라 더 악화시킨다는 점도 보여주고 있다. 이는 단순히 물품이 아니라 그가 가진 사고방식을 폐기하도록 요청하는 것이 되기 때문이다. 이는 당사자에게 자신의 삶을 배신하고 부정하도록 강요한다는 점에서 혁명기의 정신적 개조의 방식을 떠올릴 만큼 강압적인 것일 수 있다. 따라서 혁명기의 기억을 단순히 부정하고 새로운 철학과 생의 방식으로 전환하는 것이 실제로 가능하지 않다는 현실을 인정하고, 쑹둥의 표현을 빌자면 ‘예술의 방법으로 어머니의 인생, 사물, 철학을 전시’함으로써 과거를 폐기하지 않고 현실과 소통하는 해결책을 만들어 낸 것이다.

이와 같이 살펴본 바, 부모와 더 깊은 소통을 꾀하고자 한 노력의 일환인 쑹둥의 작품에서 문화대혁명은 현재의 소통의 어려움을 낳은 원인이다. 아버지의 부재와 어머니의 생활고는 문화대혁명의 사상 검열과 집단 경제 체제로 인한 것이었고, 그 결과 성인이 되어서도 쑹둥이 가지는 아버지에 대한 경원감과 어머니의 정서적 불안감 역시 문화대혁명이 쑹둥 가족에게 드리운 영향이라 할 수 있다. 이러한 상황에 대한 해결을 모색하는 쑹둥의 방식은 사랑, 헌신, 감사와 같은 가족 간의 가장 뿌리 깊은 긍정의 감정이다. 이로써 쑹둥은 문화대혁명을 직접적으로 비난하지 않으면서도 그것이 앗아갈 뻔 했던 가치가 무엇인가를 드러낸다. 문화대혁명을 전통적 가치와 인간성 훼손의 측면에서 비난하는 시각은 신시기 문화대혁명관과 다르지 않다. 그러나 그 시기를 겪은 사람들의 고충과 그들의 삶을 인정하는 근거는 매우 다르다. 신시기 미술가들이 자신을 포함한 그 세대 청년들을 희생자로서 정당화하고 비극적인 영웅으로 가치를 부여했다. 반면, 쑹둥은 부모님의 삶에서 혁명 사상의 강압에도 가족을 보살피고자 하는 마음과 그에 따른 많은 일상의 행동들을 포기하지 않았음에 주목하였다. 따라서 쑹둥의 부모는 억울한 정치적 박해나 경제적 고충을 겪은

평범한 사람이지만 또한 혁명의 가치를 맹목적으로 따르다 희생당한 청춘도 아니다. 쑹둥은 당시 삶의 어려움을 인정하고 동시에 그 역사적 질곡을 이겨낸 사실, 그리고 그들이 이를 극복할 수 있도록 정신적인 힘이 되었던 인간적인 가치를 높이 평가한다.

문화대혁명 시기와 전통 시기 및 개혁개방 시기의 공통점이 조명되는데 점도 신시기 미술가들의 문화대혁명관과 쑹둥의 문화대혁명 이해가 차별화되는 지점이다. 논문의 3장에서 살펴보았듯이 신시기 주류 문화대혁명 담론은 이 시기를 현대적 합리적 지성과 전통 문화의 가치를 부정한 비이성과 광기의 시기로 해석하고 신시기는 문화대혁명기와 경제적 정치적 문화적으로 일변한 새로운 시기임을 강조했다. 그러나 쑹둥의 작품에 담긴 가족사는 가부장적 문화나 정치적 박해가 문화대혁명 이전부터 시작되어 지속되어왔음을 보여준다. 쑹둥과 그의 아버지가 부자 간의 친밀감을 회복하는 과정은 전통 시기부터 사회주의 혁명 시기에 이르기까지 가정과 국가 차원에서 지속되어 온 가부장제의 수직적 문화를 드러냈다. 또한 쑹둥의 외할아버지와 아버지가 겪은 고난은 가족 배경과 계급을 이유로 한 사회적 차별과 정치적 박해가 1950년대와 1970년대에 닮은꼴로 벌어졌음을 보여준다.

사상 검열만큼 쑹둥 가족 특히 어머니를 힘들게 했던 것은 중국 사회의 급격한 변화이다. 흔히 중국의 빠른 변모라고 하면 개혁개방 이후를 떠올리기 쉽고 이것을 문화대혁명 시기와 개혁개방 시기를 구분하는 기준으로 삼는다. 쑹둥과 비슷한 연배의 여성 작가 싱단원(邢丹文)의 1995년 사진 작품 <문화대혁명에서 태어나다(生于文革)>(도131)은 자본주의화 된 중국 사회에서 태어난 세대는 마오쩌둥 사상이나 혁명의 영향에서 벗어난 자유로운 세대가 될 것이라는 메시지를 담고 있다. 싱단원은 마오쩌둥 관련 물품 수집가인 친구를 그의 방 안에서 찍었다. 사진의 초점은 친구가 곧 낳을 아이와 그녀 방에 걸린 마오쩌둥 수집품들이다. 평범한 사람의 수집 대상이 된 마오쩌둥의 이미지는 왜소한 반면 클로즈업된 임신 중인 배에서 알 수 있듯 태어날 아이와 엄마는 아무 거리낌없는 당당한 존재이

다. 싱단원과 그의 친구는 마오쩌둥까지도 소비제품으로 만들어 버리는 상업화의 물결에서 1980년대에 비해 달라진 1990년대의 새로운 면모를 본다. 그리고 이에 주목하여 문화대혁명의 영향에서 벗어난 첫 시기로서의 1990년대를 상정한다. 이에 반해 쑹둥은 1980년대와 1990년대라는 이 두 시기 사이의 간극에 주목한다. 중국 사회가 제국 체제에서 공화국으로, 공화국에서 인민민주공화국의 혁명시기로, 또 이후 개혁개방시기로 전환될 때마다 생겼던 큰 간극들에 주목함으로써 쑹둥은 근대화의 여정 속에 문화대혁명을 위치시킨다. 구체적으로 쑹둥 부모님의 삶은 이러한 간극을 한 세대에서 몇 번이나 거치게 되었던 20세기 중국의 역사를 생생하게 증언하며 작품의 시간적 배경에서 문화대혁명 시기는 긴 격변기의 한 부분을 이룬다.

이상으로 6장에서 살펴본 수이지엔귀와 쑹둥 작품의 중심에는 사회적 지위나 역할이 극단적으로 바뀌어 온 상황 속에서 나의 존재 가치를 어디에서 찾을 수 있는가라는 질문이 자리한다. 이러한 문제의식의 발로는 문화대혁명에서 개혁개방으로의 체제 전환 경험이 직접적인 배경이 되지만, 수이지엔귀와 쑹둥은 이러한 경험이 비단 이 시기에만 국한된 것이 아니라 제국 체제에서 민주공화정 체제로, 또 민주공화정 체제에서 사회주의 체제로의 전환했던 더 이른 시기부터 이어져 왔음에 주목한다. 따라서 두 작가는 문화대혁명 시기를 공화정 시기 및 개혁 개방 시기와의 연계 속에서 파악한다. 수이지엔귀는 쑨원이나 마오쩌둥과 같은 정치 지도자의 행적과 밀접하게 연관된 문화 유산을 소재로 하여 문화대혁명이 20세기 중국 근대화의 흐름 속의 한 시기임을 환기시킨다. 그리고 정치적으로 제시되었던 많은 비전들 중 어떠한 한 시기나 그 시대의 가치관을 특정하여 옹호하거나 비난하는 대신 시간적인 거리를 두고 이데올로기의 변천을 확인한다. 쑹둥은 자신의 가족사 속에서 문화대혁명 이전부터 혁명 종결 이후 현재에 이르기까지 여러 경험들이 축적되어온 여정을 드러내며 정치사회적 요소들보다 개인의 일상을 강조한다. 수이지엔귀가 마오쩌둥을 평범한 인간으로 이해할 것을 제안하여 특정 이데올로기의 절대시에서

벗어나고자 하고 쑹둥이 자신의 부모님의 인생에 있어서 특정 목표의 달성 여부가 아니라 살아온 과정 자체에 존경심을 표하는 데에서 알 수 있듯이 이 두 작가의 작품에서 가장 지속적이고 강력한 존재는 변화 그 자체와 그 안에서 매일 매일의 노력을 쌓아 이르는 과정으로서의 인생이다. 이러한 개인의 능력을 긍정함으로써 개혁 개방 이후의 급격한 사회 변화를 겪고 있는 세대는 자신의 과거를 인정하고 새로운 시대의 하루를 살아갈 수 있다. 요컨대, 수이지엔귀와 쑹둥의 작품에서 문화대혁명은 힘든 고난의 시기이되 개인의 삶 전체가 거기에 함몰되는 재앙이라기보다 인간이 삶을 이어가는 배경이 된다. 격변의 시기였던 중국 근대기를 살아온 개인들의 노고를 인정하는 이 두 작가의 관점은 문화대혁명을 미화하지 않으면서도 문화대혁명기의 개인의 삶의 가치를 인정하는 과거와의 화해가 가능하다는 것을 보여준다.

VII. 결론

문화대혁명은 중국 근현대사에 있어서 정치와 역사, 문화 등 사회 전반에 이르도록 광범위하고도 집약적인 영향을 미친 운동으로 평가된다. 때문에 문화대혁명 시기 및 이후 흐름에 대해 고찰하는 것은 중국 내부적인 사회문화뿐만 아니라 그와 영향을 주고받는 외부 세계의 상황을 가늠하는 데까지 범위가 확장될 수 있기에 반드시 필요한 연구이다. 이에 본 논문은 이러한 관점을 기초로 1990년대 이후 중국 미술에서 드러난 문화대혁명을 살펴보고자 하였다.

마오쩌둥의 사망 후 1981년, 중국공산당은 ‘건국 이래 몇 가지 역사문제에 관한 당의 결의’를 통해 문화대혁명의 종결을 공식 선언했다. 그들은 문화대혁명을 ‘좌파들이 정치적 목적을 위해 일으킨 동란이자, 마르크스주의에서 이탈한 봉건주의의 부활이었고 이로 인해 진정한 사회주의자들과 지식인들이 희생당한’ 시기라고 규정했다. 이후 약 10년에 이르는 기간을 신시기로 명명하는데, 이 시기의 주류 담론은 당의 정치적 평가에 입각하여 형성되었다. 이때의 주류 미술 사조와 실험적인 작품들에서는 탐욕스러운 마오쩌둥의 이미지, 상처 입은 젊은 홍위병의 숭고한 이미지, 무질서와 혼란으로 점철된 문화대혁명의 이미지 등이 등장하는데, 이러한 작품 속 이미지들은 홍위병 세대 작가들의 자기 합리화 및 지식인의 지위 복권 주창, 문화대혁명 시기와의 단절을 의미하고 있다. 이렇듯 신시기 미술 속 문화대혁명은 관방의 주도로 구축된 문화대혁명관에 상응하는 것이었고 나아가 문화대혁명 시기의 중국인들이 봉건적 압제에 의해 희생당했다는 집단적인 기억을 구축하는 데 일조한 바 있다.

그러나 본고의 3장에서 살펴본 바와 같이 1990년대 들어서면서 지속적인 관방의 검열에도 불구하고 사회적 계층에 따른 관심사나 지식인들의 지적, 실천적 지향점에 따라 문화대혁명에 대한 다양한 관점의 논의가 대두되었다. 새로운 해석들은 문화대혁명에 대한 신시기의 주류 담론에서 벗어나서 당시의 평가에 긍정 부정이 혼재하고 있으며, 분석의 대상도 정치, 경제, 계층, 지역 등 다방면으로 세분화하여 진행한 것을 볼 수 있다.

무엇보다도 1990년대의 새로운 해석들은 당해 시점의 현실경험을 바탕으로 문화대혁명 및 마오쩌둥 통치기를 재조명한다는 점이 신시기 문화대혁명관과 구별된다. 즉, 신시기 지식인들이 문화대혁명 시대에 직접 수난을 겪었던 경험을 바탕으로 앞으로의 시장주의와 발전주의를 긍정했다면, 90년대 지식인들은 사회주의 시장경제 정책으로 세계화된 새로운 사회의 경험에 비추어서 문화대혁명 시기를 반추했기 때문에 당시 사회가 필요로 한 것을 무엇이라고 보는가에 따라 문화대혁명 시기에서 주목하는 부분과 그에 대한 해석 및 평가가 달라진 것이다.

논문의 4, 5, 6장에서 구체적으로 다룬 작가들 역시 세계화에 합류한 90년대 중국의 변화된 현실에 예술로 대응하면서 문화대혁명 시기를 되돌아보았다. 리산과 양푸둥은 개인의 주체성을 억압하는 사회와 국가가 발전이라는 미명을 내세우고 있음을 보였고, 왕광이는 글로벌 기업의 브랜드 상표와 사회주의 혁명을 지시하는 기호를 병치시킴으로써 후자를 더욱 명확하게 인식하도록 촉발했으며, 장페이리는 국가 주도의 캠페인으로부터 문화대혁명의 권력 구조를 떠올리게 했다. 수이지엔귀와 쑹둥의 경우에는 바로 이전 시기의 가치를 부정하는 새로운 이데올로기의 출현에서 현재와 문화대혁명 시기와의 유사성을 포착했다.

개혁개방 이후의 현실 속에서 바라본 문화대혁명은 1976년에 종결된 하나의 독립된 정치 사건이 아니라 현재에도 영향력을 행사하는 비가시적 유산으로서 작품 속에 나타난다. 4장에서 살펴본 리산과 양푸둥은 젊은 지식인들에게 자신을 개조하여 사회적 의제에 맞출 것을 강권하는 국가와 사회의 존재를 작품에 담아냈다. 5장에서 살펴본 왕광이와 장페이리는 권력이 이데올로기적 메시지를 생산 및 유통했을 때 개인이 이를 무비판적으로 수용하고 내재화하는 방식을 작품을 통해 드러내었다. 마지막으로 6장 수이지엔귀와 쑹둥은 마오이즘이라는 사회 이데올로기의 몰락이 그 이데올로기를 바탕으로 축적해온 개인의 삶의 가치에 얼마만큼의 영향을 미치는가를 드러냄으로써 개인에 대한 사회의 지대한 영향력을 보여주었다. 이렇듯 작가들의 작품은 문화대혁명과의 단절을 선언했던 신시기의 시각과는 달리 문화대혁명을 아직 진행형인 문제로 설정하고 있다.

사회 구조와 개인 내면에 남아 있는 문화대혁명의 영향력을 살펴보면 문화대혁명에 대한 비판이 정치 지도자의 잘못이나 역사적 불운을 탓함으로써 끝날 수 없다는 결론이 지어진다. 그리하여 논문에서 살펴본 작가들은 현재를 살아가는 개인을 문화대혁명 유산에 대한 책임과 극복의 주체로 설정하는 데로 나아가고 있다. 왕광이와 장페이리는 문화대혁명을 겪은 세대가 그 시대의 희생자임과 동시에 그들의 사고방식과 행동양식에 이미 문혁의 이데올로기가 체화되어 있음을 강조한다. 그리고 이렇게 체화된 사회적 규범이나 이데올로기가 자신의 문화대혁명 경험을 해석하고 현재의 상황을 인식하는 틀로써 작동한다는 것을 개인 스스로가 의식하고 극복해야 한다는 것이다. 따라서 리샨은 자신이 문화대혁명 이데올로기에 순응한 체제의 공모자임을 통렬히 고백했으며, 사회주의 미술 양식을 철저하게 해부하고 검토한 수이지엔귀도 미술 교육을 통해 사회주의 이데올로기 안에서 성장해온 자기 정체성을 비판적으로 돌아보았다.

조금 더 젊은 세대에 속하는 쑹둥과 양푸둥 역시 문화대혁명이 개인이 어찌할 수 없는 역사적 비극이었음을 인정하면서도 이에 함몰되지 않고 개인의 삶의 가치를 견지할 수 있는 가능성을 모색했다. 쑹둥은 부모 자식 간의 친밀함과 같이 마오이즘이라는 강력한 정치 이데올로기도 와해할 수 없었던 가치임을 중시하고, 양푸둥은 문화대혁명기 지식인의 경우를 반면교사로 삼아 오늘날의 젊은이들에게 사회가 요구하는 생산형 인재가 되기를 거부하는 선택지가 남아있음을 말한다. 이처럼 문화대혁명이 남긴 부정적인 유산을 극복하고자 하는 노력은 윗 세대에게는 과거의 상처에서 벗어나는 길이 되고, 쑹둥과 양푸둥과 같은 젊은 세대에게는 현실에서 마주치는 문제에 대한 대응책이 된다.

이와 같이 개인의 삶을 중심으로 하여 문화대혁명 시기를 회고, 반성하고 앞으로의 변화를 다짐하는 일련의 자아 성찰 활동을 통해 문화대혁명을 다루는 것이 1990년대 이후 중국 미술이 1980년대 미술과 다른 특징이라 할 것이다. 1980년대에 미술가를 비롯한 중국 지식인들이 도덕적 차원에서 자신들의 우위를 확신하고 문화대혁명을 비판했다면 1990년대 작가들은 자신의 사회주의 경험뿐만 아니라 그에 대한 이해와 인식의 전체 까지도 성찰의 대상으로 삼아 현실에 대해 더욱 깊이 있는 비판으로 나아

간 것이다. 그 결과 1990년대 이후 미술에는 1980년대식의 영웅적 지식인상은 자취를 감추게 되었다. 상흔미술과 향토사실주의 회화에서 살펴보았듯이 1980년대에 활동한 대부분의 홍위병 세대 미술가들은 자신들이 문화대혁명 시기에 겪은 고통을 강조하여 당시 혁명의 광풍에 가담했던 행동에 스스로 면죄부를 부여하고, 자신들과 농민들의 차별화된 재현을 통해 자신들이 대중보다 우월한 지위를 갖는 존재임을 드러내고자 하였다. 그러나 지식인의 정체성에 주목하여 문화대혁명 시기를 조명한 두 작가 리산, 양푸둥의 작품 속 지식인은 비지식인과 자신과의 다름을 인식하고 이를 온전한 자기 정체성 확립에 반영했다. 리산은 <연지> 연작에서 문화대혁명 시기에 꾸뻐던 거짓된 자기 정체성을 벗어던지며 매춘부나 동성애자 같은 사회 비주류의 삶의 태도를 참고했다. 양푸둥의 작품 <죽림칠현>에서 젊은 문예청년은 산업화, 현대화된 사회가 요구하는 생산 노동을 할수록 자신을 잃어 간다. 이렇게 지식인으로서의 정체성을 비판적이고 자유로운 사고활동의 수행 여부에서 찾을 때 타 계층과의 비교우위는 의미가 없어진다. 또한 자기반성을 통해 문화대혁명을 재조명하는 것은 현재에도 여전히 지속될 인간의 근본적 가치를 재발견하게 한다는 결실을 맺는다. 예컨대 왕광이와 장페이리의 작품에서는 현실 안주에서 벗어날 용기가, 리산과 양푸둥의 비주류 지식인상에서는 자유로운 정신의 가치가, 수이지엔귀와 쑹둥의 작품에서는 매일을 살아가는 과정의 소중함이 발견된다.

문화대혁명에 대한 재해석은 미술 작품의 주제 및 형식적 측면의 성과로도 드러난다. 리산이 <연지> 연작에서 창출한 여성화된 마오쩌둥 이미지, 양푸둥의 흑백 영상에서 보여주는 다큐멘터리와 픽션의 경계를 모호하게 넘나드는 기법, 왕광이가 <대비판> 연작에서 보여준 사회주의와 자본주의의 대표적 기호 이미지의 병치 방식, 반복 동작을 고정된 카메라 앵글로 포착하는 장페이리의 비디오 작품 특유의 단순함, 수이지엔귀의 사회주의 리얼리즘 조각 형식을 이질적인 요소와 결합시켜 새롭게 보게 하는 작업, 설치 작품의 동기와 과정을 작가의 삶과 합치시키는 쑹둥의 시도는 작가 특유의 개인 양식을 수립함과 동시에 이후 중국 현대 미술에도 큰 영향을 미친 바 있다. 또한 그 이전에는 정치적 문화적으로 금기시

되어왔던 소재와 상황을 다룸으로써 미술의 범주를 한층 넓혔다고 평가할 수 있다.

이런 의미에서 본 논문은 1990년대 중국 미술가들이 글로벌 자본주의 화라는 사회의 큰 변화에 반응하면서 문화대혁명의 영향에서는 완전히 벗어났다고 보는 기존의 현대 중국 미술사 기술과는 다른 관점을 제안한다. 본문에서 살펴보았듯이 미술가들은 글로벌 자본주의화된 현 상황을 문화대혁명의 재해석의 동인으로 삼았으며 과거와 현재를 함께 살펴봄으로써 새로운 실험 및 현실 대응 방안을 모색했기 때문이다. 뿐만 아니라 90년대 미술에서 나타난 문화대혁명 모티브는 그 해석이 정치 이데올로기적인 좌/우, 옳고 그름 중 한 편으로 한정되지 않는 특징을 보인다. 작품 속 문화대혁명 모티브는 전제 정치 체제, 마오쩌둥 사상, 경제적 근대 산업화, 유교 문화에서 발원한 가부장적 문화가 복합된 20세기 후반의 중국 사회의 측면을 드러내며 그 속에서 비판과 각성, 재평가와 미래에의 희망을 말하고 있기 때문이다.

이러한 점에서 문화대혁명 모티브를 적극 활용한 1990년대 중국 현대 미술은 중국에 국한되지 않고 세계 미술계, 특히 아시아 지역에 있어서도 큰 의미를 가진다. 정도의 차이는 있지만, 가속화되는 물질의 지배, 가치관의 혼란 등은 19세기 말에서 20세기 초 자본주의의 세계화에 동참한 대부분의 지역에서 마주하게 된 문제이기 때문이다. 중국을 비롯한 아시아 국가들은 세계적인 냉전 시기에 고도의 성장을 이룩하려 매진하였고 전지구적 자본주의가 어느 정도 진행된 현재 도시화와 빈부 격차 및 그에 따른 복구적 노스탤지아가 비등하는 경험을 공유한다. 이에 대한 대응책 마련 역시 공통의 과제로서, 중국 현대미술은 문화대혁명이라는 중국 내 고유의 경험으로부터 우리가 안고 있는 문제들에 대해서 새롭고 깊이 있게 접근하는 통로를 발견하여 제시한다.

참고문헌

국문

- 가오밍루 지음, 이주현 옮김, 『장벽을 넘어서: 중국현대미술사』, 미진사, 2009.
- 고동연, 「전 지구화 시대의 중국 현대미술과 비평」, 『현대미술사연구』 제29호(2011), 현대미술사학회, pp. 69-99.
- , 「소비문화와 마오시대 노스텔지어 사이에서: 새로운 역사그룹, 송동, 마오통궈양」, 『현대미술사연구』 제34집(2013), 현대미술사학회, pp. 275-304.
- 김기효, 「모택동과 문혁 시기 지식청년들의 상산하향운동 원인과의 관련성 연구」, 『인문연구』 제74호(2015), 영남대학교 인문과학연구소, pp. 247-276.
- 김우창, 『103인의 현대사상』, 민음사, 1996.
- 다이진화 지음, 오경희 외 옮김, 『숨겨진 서사 1990년대 중국대중문화 읽기』, 숙명여대출판사, 2006.
- 다이진화 지음, 이현복, 성옥례 옮김, 『무중풍경-중국영화문화 1978-1998』, 산지니, 2007.
- , 주재희 등 옮김, 『거울 속에 있는 듯: 다이진화가 말하는 중국 문화 연구의 현주소 - 여성, 영화, 문학』, 그린비, 2009.
- 루홍스, 슈샤오밍 지음, 김정옥 옮김, 『중국영화사 중국 영화 백년의 역사』, 전남대학교출판부, 2013.
- 모리스 마이스너 지음, 김수영 옮김, 『마오의 중국과 그 이후 2』, 도서출판이산, 2004.
- 바오야밍 지음, 노정은 옮김, 「소비공간 ‘바’와 노스텔지어의 정치」, 임춘성, 왕샤오밍 엮음, 『21세기 중국의 문화지도-포스트사회주의의 중국의 문화연구』, 현실문화연구, 2009, pp. 391-414.

- 박자영, 「인문산책/1990년대 이후 중국에서의 문화연구」, 『진보평론』 vol.21(2004). 진보평론, pp. 249-274.
- , 「상하이 노스텔지어: 중국 대도시 문화 현상 사례와 관련 담론 분석」, 『중국현대문학』, 제30집(2004), 한국중국현대문학학회, pp. 91-122.
- 백원담 편역, 『인문학의 위기』, 푸른숲, 1999.
- 백지운, 「근대적 주제의 포스트모던적 해결-최근 중국의 ‘성장소설’을 중심으로」, 『중국현대문학』, 제43호(2007), 한국중국현대문학학회, pp. 295-311.
- 손승희, 「신좌파의 문화대혁명 인식」, 『인문연구』, 제69호(2013), 영남대학교 인문과학연구소, pp. 69-110.
- 안치영, 「문화대혁명과 그 연구 동향 및 쟁점」, 『한국과 국제정치』, 23권 2호(2007), 경남대학교 극동문제연구소, pp. 187-217.
- 왕명, 「인문정신은 처음부터 존재하지 않았다」, 백원담 편역, 『인문학의 위기』, 푸른숲, 1999, pp. 142-160.
- 왕후이, 「중국 사회주의와 근대성 문제-개방 이후의 사상조류」, 『창작과비평』 제86호(1994), 창비, pp. 56-75.
- , 「1989년 사회운동과 중국 ‘신자유주의’의 기원: 중국 사상계의 현황과 현대성 문제 재론」, 이육연 외 옮김, 『새로운 아시아를 상상한다』, 창작과 비평사, 2003, pp. 90-170.
- 원테권 지음, 김진공 옮김, 『백년의 급진』, 돌베개, 2013.
- 이문영, 「탈사회주의 국가의 사회주의 노스텔지어 비교 연구-러시아의 소비에트 노스텔지어와 독일 오스텔지를 중심으로」, 『슬라브학보』 vol.26:2(June, 2011), 한국슬라브유라시아학회, pp. 151-180.
- 이육연, 「개혁 개방 이후 중국 지식인과 문혁 기억」, 『중국학논총』 제16집(2003), 한국중국문화학회, pp. 323-340.
- , 『포스트 사회주의 시대의 중국문화』, 서강대학교 출판부, 2009.
- 이정훈, 「90년대 중국 문학 담론의 확장과 전변」, 박사학위논문, 서울대

학교, 1999.

임우경, 「세기말 중국 사상계의 분화: ‘자유주의’를 중심으로」, 『연세학술논집』 제31호(2000), 연세대학교 대학원, pp. 81-112.

저우웨이진, 「향토미술의 개념과 중국사회의 변천」, 『미술이론과 현장』, 7호(2009), 한국미술이론학회, pp. 70-81.

전희원, 「현대 중국 선전화」, 석사학위논문, 서울대학교, 2006.

정귀칭, 「지식인의 정체성과 분화-‘인문정신’에 관한 논쟁」, 『계몽의 자아와해: 1990년대 이래 중국사상문화계의 중대 논쟁 연구』, 전남대학교 출판부, 2014, pp. 125-155.

조경란, 「중국 주류 지식인의 과거 대면의 방식과 문혁담론 비판」, 『사회와 철학』, 제29호(2015), 사회와철학연구회, pp. 303-334.

조혜영, 「張抗抗論-모범청년 이데올로기 및 그것의 해체 과정을 중심으로」, 『중국문화연구』, 제17집(2010), 중국문화연구학회, pp. 401-423.

----, 「중국 농민, 지식인, ‘사회주의 이데올로기’ 관계 고찰 - 8, 90년대 문혁소재 소설을 중심으로」, 『중어중문학』 제 47집(2010). 한국중어중문학회, pp. 471-492.

----, 「1990년대 중국 문단 맥락 일별」, 『중국문화연구』 (제21집, 2012), 중국문화연구학회, pp. 275-300.

허자오티엔 지음, 이정훈 옮김, 「포스트사회주의의 역사경험과 최근 문학비평관의 변모양상」, 『진보평론』, 제18호(2003), 진보평론, pp. 49-73.

홍창성, 「칼 포퍼의 반증 가능성 원리와 지식의 성장 이론에 관하여」, 『철학논구』, 제16호(1988), pp. 211-227.

중문 및 일문

高名路, 「一个創作時代i的終結-健談弟六屆全國美展」, 『美術思潮』 no.2(1986), pp. 1-7.

----, 「85美術運動的前衛意識」, 『雄獅美術』 no.297(1995), pp. 16-21.

- , 「媚俗、權力、共犯——政治波普現象」, 『雄獅美術』 no.297(1995), pp. 36-57.
- , 『无名:一个悲劇前衛的歷史』, 桂林: 广西師範大學出版社, 2007.
- , 『'85美術運動』, 桂林: 广西師範大學出版社, 2008.
- 顧秉峰, 「一个藝術和一个時代隨建國雕塑二十年回顧」, 黃專 編, 『點穴: 隨建國藝術展 (1987-2007)』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2007, pp. 15-30.
- 顧錚, 「來自“偶發的啓發”-關於楊福東的攝影與影像裝置」, 『斷章取義-楊福東作品集』, 杭州: 中國美術學院出版社, 2013, pp. 9-18.
- 盧明軍, 「多歧的政治褶皺: 王廣義視覺機制考」, 王廣義 · 黃專 編, 『“自在之物”: 烏托邦、波普與個人神學』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2012, pp. 346-383.
- 盧榮華, 「創作中的生存戰略」, 王廣義 · 黃專 編, 『“自在之物”: 烏托邦、波普與個人神學』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2012, pp. 384-398.
- 劉康·王一川·張法, 「中國90年代文化批評試談」, 『文藝爭鳴』 2期(1996), pp. 41-49.
- 劉禮賓, 「與劉禮賓的放談」, 張培力 · 黃專 · 王景, 『張培力藝術工作手冊』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2008, pp. 450-458.
- 劉淳, 「在逆境中轉折轉折——《中國現代藝術展》的回顧與再思考」, 『山西文學』, □2期(2008), 출처 <http://blog.artintern.net/article/79126>, 2016.11.23.
- 陸蕾平, 「與陸蕾平的放談」, 張培力 · 黃專 · 王景, 『張培力藝術工作手冊』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2008, pp. 429-435.
- 呂澎, 『中國當代藝術史, 1990-1999』, 長沙: 湖南美術出版社, 2000.
- , 『20世紀中國藝術史』, 北京: 北京大學出版社, 2006.
- 李杰俊, 「論新時期以來的“文革”題材小說研究」, 『石家莊學院學報』 vol.15(04), (2013), pp. 55-62.
- 李山, 『李山: 通往 胭脂帝國 1976-1992 作品』, 香港: 藝倡畫廊, 1994.
- 劉曉路 · 鄒躍進 · 王端廷, 「中國美術中的文化殖民問題 三人談」, 『美術觀

- 察』 no.12(1996), pp. 8-10.
- 栗憲庭, 「重要的不是藝術」, 『中國美術報』 no.37(1986), pp. 1-4.
- 高名璐 · 唐慶年 · 范迪安 · 周彥, 「前衛藝術与文化現實-關於《中國現代藝術展》的談話」, 『讀書』 5期(1989), pp. 126-132.
- , 廖雯, 『中國艷俗藝術-跨世紀彩虹』, 湖南美術出版社, 1999.
- , 「我作為〈中國現代藝術展〉籌展人的自供狀」, 『美術史論』 no.3(1989), Wu Hung and Wang Peggy eds., *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art, 2010. pp. 116-120.
- , 『重要的不是藝術』, 南京: 江蘇美術出版社, 2000.
- , 「后'89藝術中的無聊感和解構意識」, 『重要的不是藝術』, 南京: 江蘇美術出版社, 2000, pp. 294-295.
- , 「對抗, 沖突和被禁錮的感覺-隨建國, 栗憲庭對話錄」, 黃專 偏, 『點穴: 隨建國藝術展 (1987-2007)』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2007, pp. 466-482.
- , 「中國當代藝術的宿營式藝術家-張曉剛和他的宿營式中國人的肖像」, 『東方藝術』 23期(2006), pp.137-141.
- 劉海平, 『德國新表現主義的產生及其對中國的影響』, 美術學 博士學位 論文, 中央美術學院, 2012.
- 隋建國, 「大提速-用時間和空間做影像的雕塑」, 黃專 偏, 『國家遺產: 一項關於視覺政治史的研究』, Manchester: Righton Press, 2009.
- 楊小濱, 「中國前衛藝術中的紅色記幽靈」, 中國文哲研究集刊』 31期,(2007), 中央研究院中國文哲研究所, pp. 149-183.
- 嚴善錚, 「當代藝術思潮中的王廣義」, 嚴善錚 · 呂鵬, 『當代藝術思潮中的王廣義』, 四川: 四川美術出版社, 1990. pp. 2-6.
- , 「王廣義和我談神話與遊戲」, 『畫家』, 15期(1991), pp. 6-9.
- 王廣義, 「我們——'85美術運動的參與者」, 『中國美術報』 第59期 (36)(1986.09.08.).
- , 『王廣義: 藝術与人民』, 四川: 四川美術出版社, 2006.

- , 黃專 · 方立華 · 王俊藝 編, 『視覺政治學：另一个王廣義』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2008.
- , 黃專 編, 『“自在之物”：烏托邦、波普與個人神學』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2012.
- 王寧, 「后結構主義与分解批評」, 『文學評論』 no.6(1987), pp. 143-150.
- 王曉明 編, 『人文精神尋思錄』, 上海: 文匯出版社, 1996.
- 王一川 · 張法 · 陶東風 · 張榮翼 · 孫津, 「邊緣 · 中心 · 東方 · 西方」, 『讀書』 no.1(1994), pp. 146-152.
- 王岳川 · 尚水編, 『后現代主義文化与美學』, 北京: 北京大學出版社, 1992. p. 43
- 巫鴻, 「巫鴻和隋建國的對話」, 『隋建國: 運動的張力』, 香港: 中國今日美術館出版, 2011.
- 吳亮, 「通往胭脂帝國之路」, 李山, 『李山: 通往‘胭脂帝國’之路: 1976-1992 作品』, 香港: 藝倡畫廊, 1994. pp. 9-12.
- 吳山專, 「關於大生意」, 『北京青年報』, 總190期 (1989), 페이지 번호 없음.
- , 「75%紅 20%黑 5%白的 由來」, 『吳山專國際紅色幽默』, 香港: Asia Art Archive, 2005, 藝術家語錄07, 페이지 번호 없음.
- 伍曉明 · 孟悅, 「歷史－本文－解釋－杰姆遜的文藝理論」, 『文學評論』 no.1(1987), pp. 157-164.
- 戈華, 「羅蘭·巴特的本文理論」, 『文學評論』 no.5(1987), pp. 163-168.
- 魏運成, 「謝幕后的醒思--夢游《中國現代藝術展》所想的」, 『東方藝術』, 52期(2004), pp. 24-33.
- 尹丹, 「“无名畫會”: 傳統精神与前衛立場」, 『北方美術: 天津美術學院學報』, 第2期(2007), pp. 18-21.
- 張法 · 張頤武 · 王一川, 「從“現代性”到“中華性”-新知識型的探尋」, 『文藝爭鳴』 2期(1994), pp. 10-20
- 張培力, 「創作觀念與方式陳述說明-“陳述” 2005」, 張培力 · 黃專 · 王景,

- 『張培力藝術工作手冊』，廣州：嶺南美術出版社，2008，p. 380.
- ，黃專 · 王景，『張培力藝術工作手冊』，廣州：嶺南美術出版社，2008.
- ，Robin Peckham & Venus Lau，『張培力：確切的快感』，香港：Blue Kingfisher Limited，2011.
- · 黃浩慧，『張培力：2010年中國當代藝術獎，終身成就獎』，香港：中國當代藝術獎 和 Blue Kingfisher Limited 合作出版，2011.
- 張頌仁，「一个秘密的現代主義者-隨建國与他的退休計劃」，黃專 編，『點穴：隨建國藝術展（1987-2007）』，廣州：嶺南美術出版社，2007，pp. 31-40.
- 鄭大華 · 賈小叶，「20世紀90 年代以來中國近代史上的激進与保守研究述評」，『近代史研究』第4期(2005)，pp. 289-314.
- 中國美術報，「新潮美術家王廣義」，『中國美術報』第114期:3(1987.09.28.).
- 朱其，「中國新媒體藝術的歷史和現狀」，何炬星 編，『中國影像藝術1988-2011』，上海：視界藝術出版社，2011，pp. 142-147.
- 程曉豐，「與程曉豐放談」，張培力·黃專·王景，『張培力藝術工作手冊』，廣州：嶺南美術出版社，2008，pp. 473-474.
- 江銘，「與江銘的放談」，張培力 · 黃專 · 王景，『張培力藝術工作手冊』，pp. 424-425.
- 鄒躍進，『新中國美術史 1949-2000』，長沙：湖南美術出版社，2002.
- · 万小平，『艷俗藝術』，長沙市：湖南美術出版社，2003.
- 范迪安，「關於“新生代”藝術展」，『江蘇畫刊』no.10(1991)，pp. 20 - 22.
- ，「劉小東或赤裸的現實？」，『江蘇畫刊』no.1(1992)，pp. 7-9.
- 馮博一，「宋冬 インタビュー」，『ARTiT』，Vol.4(2)(2006)，pp. 48-50.
- 陶寒辰，『確實的快感（當代藝術家叢書 第三輯）』，成都：四川美術出版社，2007.
- 唐晶，「從傷痕到鄉土-1976-1985年美術創作中的人性意識」，碩士論文，中央美術學院，2009
- 唐小兵，「《千万不要忘記》的歷史意義-關於日常生活的焦慮及基現代性」，

- 『再解讀:大眾文藝與意識形態』, 香港: 牛津大學出版社, 1993, pp. 226-234.
- 費婷, 「意識形態與微觀政治-政治波普的兩條道路」, 碩士學位論文, 中國美術學院, 2010.
- 何炬星 編, 『中國影像藝術 1988-2011』, 上海: 視界藝術出版社, 2011.
- 何香凝美術館, 『圖像就是力量: 王廣義, 張曉剛和方力鈞的藝術』, 長沙: 湖南美術出版社, 2002.
- 許子東, 『爲了忘却的集體記憶: 解讀50篇文革小說』, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2000.
- 洪再新, 「批判的圖式與圖式的批判——致畫家王廣義的信」, 『美術』 no.3 (1988), pp. 53-56.
- 黃河清, 「中國當代藝術審美理想和西方現代主義、后現代主義藝術思潮」筆談討論(56)——“中國當代藝術”是中國制造的西方藝術」, 『美術』 no.1(2006), pp. 56-63.
- 黃永砵, 「廈門達達, 一个后現代?」, 『廈門1986, 新達達現代藝術展』, 廈門: 群眾美術館, 1986, p. 1.
- 胡力展, 「王廣義如是說」, 『畫廊』 9期(1989), pp. 18-19.

영문

- Appadurai, Arju, *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Andrews, Julia F. and Gao Minglu, "The avant-garde's challenge to official art," Deborah S. Davis et al. eds., *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*, Cambridge: Cambridge University, 1995. pp. 221-278.
- , "Black Cat and White Cat: Chinese Art and the Politics of Deng

- Xiaoping," *Word and Meaning: Six contemporary Chinese Artists*, Buffalo: University at Buffalo Art Gallery, 2000, pp. 19-29.
- and Shen Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012.
- Ambrozy, Lee, "The Third Studio. How Pedagogical Realism Effects Art Production in the Academy and Beyond," Hopeener Birgit et al.eds., *Negotiating Difference: Contemporary Chinese Art in the Global Context*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002, pp. 259-272.
- ArtAsiaPacific HG Editor, "Human Materialist Gu Wenda," ArtAsiaPacific, no.91(2014), 출처 <http://artasiapacific.com/Magazine/91/GuWenda>, 2016.03.24.
- Barné, Germie R., *Shades of Mao: The posthumous cult of the great leader*, Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1996.
- Becker, Angie ed., *Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Stockholm: Jarla Partilager, 2008.
- Bliznakov, Milka, "International Modernism or socialist realism: Soviet Architecture in the East Republics," John O. Norman ed., *New Perspectives On Russian And Soviet Artistic Culture*, London: The Macmillan Press Ltd., 1994, pp. 112-130.
- Bowles, Frances ed., *China onward: the Estella Collection: Chinese contemporary art, 1966-2006*, Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2007.
- Brownell, Susan, *Training the Body for China: Sports in the Moral Order of the People's Republic*, Chicago: The University of Chicato Press, 1995.
- Chang, Tan, "Playing Cards with Cézanne: How the Contemporary Artists of China Copy and Recreate," Ph. D. Dissertation, Universtiy

- of Texas at Austin, 2008.
- Chen, Linlin, *Does Price Matter? A Critical Assessment Of Prices In The Contemporary Chinese Art Market*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2010.
- Chen Xiaoyun, "Reasons for the daydreaming proletariat," *Useful Life*, 2000, 출처 <http://www.shanghart.com/texts/3some0.htm>, 2016.03.20.
- Chinnery, Colin, "Identity and Authenticity–Yang Fudong's Work and Contemporary China," Pirotte, Philippe and Ruf, Beatrix eds., *Yang Fudong: Estranged Paradise, Works 1993–2013*, Zürich: Kunsthalle Zürich, 2013, pp. 131–134.
- Chiu, Melissa and Elizabeth Bell eds., *Yang Fudong: Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, New York: Asia Society, 2009.
- Clark, Paul, *Youth Culture in China: From Red Guards to Netizens*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Chow, Rey, "What Does It Mean to Enjoy Life? Yang Fudong's An Estranged Paradise," Pirotte, Philippe and Ruf, Beatrix eds., *Yang Fudong: Estranged Paradise, Works 1993–2013*, Zürich: Kunsthalle Zürich, 2013, pp. 129–130.
- Dal Lago, Francesca, "Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art," *Art Journal* vol.58:2(1999), pp. 46–59.
- , "Images, Words and Violence: Cultural Revolutionary Influences on Chinese Avant-Garde Art," Wu Hung ed., *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, Hong Kong: New Art Media Limited, 2001, pp. 32–39.
- Dikötter, Frank, "Reading the Body: Genetic Knowledge and Social Marginalisation in the PRC," *China Information* 13:1(1998), pp. 1–13.
- Dittmer, Lowell, "Rethinking China's Cultural Revolution amid Reform,"

- Chong Woei Lien ed., *China's great proletarian Cultural Revolution: masternarratives and post-Mao counternarratives*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- Doran, Valerie eds., *China's New Art Post 1989*, Hong Kong: Hanart Gallery, 1993.
- Elliott, David, "Art, My Last Hope: Song Dong and His Many Selves," Hertz Betti-Sue ed., *Song Dong: Dad and Mom, Don't Worry About Us, We Are All Well*. San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts, 2011, pp. 85-89.
- Erickson, Britta, "The Reception in the West of Experimental Mainland Chinese Art of the 1990s," *The First Guangzhou Triennial_Reinterpretation: A decade of Experimental Chinese Art(1990-2000)*, 2002, pp. 105-113.
- Feng, Boyi, "Reflected images -about Song Dong's Video installation," Shen Qibin ed., *Song Dong*, Shanghai: Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2008. pp. 112-114.
- Fineberg Jonathan, "Dancing with Augustine," *The Thing-In-Itself: Utopia, Pop and Personal Theology*("自在之物" : 烏托邦、波普與個人神學), Guangzhou: Lingnan Art Publishing House, 2012, pp. 92-103.
- Gao, Minglu, "Toward a Transnational Modernity: An Overview of Inside Out: New Chinese Art," Gao Minglu ed. *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley: The University of California Press, 1998, pp. 25-40.
- , "From Elite to Small Man: The Many Faces of a Transitional Avant-Garde in Mainland China," Gao Minglu ed., *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley: The University of California Press, 1998, pp. 149-166.

- and Hou Hanru, "Strategies of survival in the third space: a conversation on the situation of overseas Chinese artists in the 1990s," Gao Minglu eds., *Inside Out: New Chinese Art*. Berkeley: The University of California Press, 1998, pp. 183 - 189.
- , "The '85 Movement: Avant-Garde Art in the Post-Mao Era," Ph. D. Dissertation, Harvard University, 1999.
- , "Post-Utopian Avant-Garde Art in China," Aleš Erjavec ed., *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*, Berkeley: University of California, 2003, pp. 247-284.
- , "Avant-Garde Art in China," Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press, 2003, pp. 247-284.
- , *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Massachusetts: The MIT Press, 2011.
- Gao Mobo, "Manifesting of Truth and Culture of the Elite," *Journal of Contemporary Asia*. vol.29:3(1999), pp. 309-327.
- , *The Battle for China's Past: Mao and the Cultural Revolution*, London: Pluto Press, 2008.
- Gladston, Paul, "Permanent (R)evolution: Contemporaneity and the Historicization of Contemporary Chinese Art," *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol.9:2(2010), pp. 74-80.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton Univ. Press, 1972.
- , "In Search of Cultural History," *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, Oxford: Phaidon, 1979.
- , "The Renaissance: Period or Movement," JB Trapp (ed),

- Background to the English Renaissance: Introductory Lectures*, 1974.
- Guo Jian, "Resisting Modernity in Contemporary China: The Cultural Revolution and Postmodernism," *Modern China* 25:3(1999), pp. 343-376.
- Hearn, Maxwell K., *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2013.
- Highmore, Ben ed., *The Everyday Life Reader*, London: Routledge, 2002, pp. 125-135.
- Hill, Katie, "Why the Manic Grin? Hysterical Bodies: Contemporary Art as (Male) Trauma in Post-Cultural Revolution China," Jiang Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hon Kong: Hong Kong University Press, 2007, pp. 71-84.
- Hopeener, Birgit and Koch, Franziska, "Negotiating difference: contemporary Chinese art in the global context", Hopeener Birgit et al.eds., *Negotiating Difference: Contemporary Chinese Art in the Global Context*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002, pp. 03-16.
- Huang, Zhuan, "Visual Political Science: Another Wang Guangyi(2008)," Demetrio Paparoni, *Wang Guangyi: Works and thoughts 1985-2012*. Milano: Skira, 2013. pp. 343-355.
- , *Politics and Theology in Chinese Contemporary Art: Reflections on the work of Wang Guangyi*, Milano: Skira, 2013.
- Huangfu, Binghui, "Interview with Song Dong," *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol.1:1(2002), pp. 83-90.
- Jiang, Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hong Kong: Hong Kong

- University Press, 2007.
- , "Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art," Jiang Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007, pp. 1-32.
- Jiang, Yarong and Ashley, David, *Mao's Children in the New China: Voices From the Red Guard Generation*, New York: Routledge, 2000.
- Kelly, Jeff, "Sui Jianguo: The Sleep of Reason," Thomas Christensen ed. *Sui Jianguo: The Sleep of Reason*, San Francisco: San Francisco Asian Art Museum, 2005, pp. 9-73.
- Köppel-Yang, Martina, *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis: The Chinese Avant-Garde, 1979 - 1989*, Hong Kong: Timezone 8 Limited, 2004.
- Larson, Wendy, "Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution," *Modern China*, vol.25:4(1999), pp. 423-450.
- Leijonhufvud, Göran, *Going Against the Tide: On Dissent and Big-Character Posters in China*, London: Curzon Press, 1990.
- Leng, Lin, "Catching Moonbeams in Water," Shen Qibin ed., *Song Dong*, Shanghai : Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2008, pp. 14-21.
- Li, Xianting, "Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art," *China's New Art, Post-1989*, Hong Kong: Hanart TZ Gallery, 1993, pp. X-XXII.
- Lin, Jenny Grace, "Above Sea: Modern and Contemporary Art from the Ruins of Shanghai's New Heaven on Earth," Ph. D. Dissertation, UCLA, 2012.
- Lin, Joe Martin Hill, "Becoming Global: Contemporary Art Worlds in

- the Age of the Biennials Boom”, Ph. D. Dissertation, New York University, 2013.
- Liu, Gary, Jr., “The Making of Unofficial Space: 1989 and the Definition of a Chinese Vanguard,” M.A. Thesis, University of Hawaii, 2009.
- Lü Peng, *A Pocket History of 20th century Chinese Art*, Milano: Edzioni Charta, 2010.
- Lupher, Mark, “The Cultural Revolution and the Origins of Post-Mao Reform,” Kam-ye Law ed., *The Chinese Cultural Revolution Reconsidered: Beyond Purge and Holocaust*, New York: Palgrave Macmillan, 2003. pp. 184-202.
- Ma, Yue, “The catastrophe remembered by the non-traumatic: Counternarratives on the Cultural Revolution in Chinese literature of the 1990s,” Ph. D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 2004.
- Marks, Steven G., *How Russia Shaped the Modern World: From Art to Anti-semitism, Ballet to Bolshevism*, New Jersey: Princeton University. press, 2003.
- Matt, Gerald and Rebhandl, Bert, *Yang Fudong*, Austria: Kunsthalle Wien, 2005.
- Merewether, Charles, “An Interview with Wang Guangyi on the Socialist Visual Experience,” Wang Guangyi, *Wang Guangyi*, Hong Kong: Timezone 8 Limited, 2002, pp. 26-35.
- Movius, Lisa, “Celluloid Purgatory: Shanghai’s Independent Cinema Inches forward,” *Asian Wall Street Journal*, 2002.11.8.-10, 출처 <http://www.shanghart.com/texts/awsj-yangfudong.html>, 2016.4.28.
- Ning Lu, “How Chinese Art Became Contemporary,” *Artnet* 新聞, 2013.3.11. 출처 <https://news.artnet.com/art-world/how-chinese-art>

-became-contemporary-50469.

Nuridsany, Michel, *China Art Now*, Paris: Editions Flammarion, 2004.

Pararoni, Demetrio ed., *Wang Guangyi: Works and Thoughts 1985-2012*, Milano; Skira, 2013.

Park, J. P., "The Cult of Origin: Identity Politics and Cultural Capital in Contemporary Chinese Art," *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol.9:4(2010), pp. 63-72.

Poborsa, James D., "The Political Pop Art of Wang Guangyi: Metonymic for an Alternative Modernity," M.A. Thesis, University of Toronto, 2009.

Roberts, Claire, *Yang Fudong: No Snow on the Broken Bridge*, Paddington: Sherman Contemporary Art Foundation, 2011.

Ryor, Kathleen M., "Transformations- Reflections on the Recent Past in Contemporary Chinese Art," Wu Hung ed., *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, Hong Kong: New Art Media Limited, 2001, pp. 21-31.

Savela, Mika Olavi, "The Urgent Modernity - Reviewing Displays of New Urban China amidst the Curatorial Turn and Global Biennialization," Ph. D. Dissertation, The Chinese University of Hong Kong, 2016.

Schwiedrzik, Susanne Weigelin, "Coping with the Cultural Revolution: Contesting Interpretations," 『近代史研究所集刊』 61期(2008), 中央研究院近代史研究所, 臺灣, pp. 97-154.

Sheng Hua (pen name), "Big Character Posters in China: A Historical Survey," *Journal of Chinese Law* vol.4(1990), pp. 234-256.

Slavkoff, Elisabeth, "Chinese Intellectuals in Yang Fudong's Work - a Western View," GRIN Verlag, Norderstedt, 2005, 출처 <http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/124>,

2015.10.29.

Smith, Karen, *Nine Lives: The Birth of Avant-garde Art in New China*, Hong Kong: Timezone 8 Limited, 2008.

----, "Moving images: moving concepts: a survey of the moving image 1988-2011," He Juxing ed., *Moving Image in China: 1988-2011*(中國影像藝術 1988-2011), Shanghai: Shijie Yishu Publishing House, 2011, pp. 122-141.

Song Dong, "Waste Not <wu jin qi young>," Shen Qibin ed., *Song Dong*, Shanghai: Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2008. pp. 156-158.

Sullivan, Michael, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, Berkeley: University of California, 1996.

Tang, Xiaobing, "The Anxiety of Everyday life in Post-Revolutionary China," Ben Highmore ed., *The Everyday Life Reader*, London: Routledge, 2002, pp. 125-135.

----, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Wood cut Movement*, Berkeley: University of California Press, 2008.

van Dijk, Hans, "Painting in China after the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical Debates (I)," *China Information* vol.6:3(1991-1992), pp. 25-43.

----, "Painting in China after the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical Debates (II)," *China Information* vol. 6:4(1992), pp. 1-18.

Vergne, Philippe Vergne, "Song Dong," Shen Qibin ed., *Song Dong*, Shanghai: Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2008. pp. 40-42.

Wang, Ban, *Illuminations from the Past: Trauma, Memory, and History in Modern China* Stanford: Stanford University Press, 2004.

- Wu, Jing, "Imagining Chinese modernity: Narrative film, television drama, and representations of the Cultural Revolution," Ph. D. Dissertation, The University of Iowa, 2002.
- Wang, Meiqin, "Confrontation and complicity: Rethinking official art in contemporary China," Ph. D. Dissertation, State University of New York at Binghamton, 2007.
- Wang, Peggy, "Responding to the World: Contemporary Chinese Art, Exhibitions, and Criticism in the 1990's," Ph. D. Dissertation, University of Chicago, 2010.
- Wu, Hung, "Ruins, Fragmentation, and the Chinese Modern/Postmodern," Gao Minglu ed., *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley: The University of California Press, 1998, pp. 59-65.
- , *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- ed., *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2000.
- ed., *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, Hong Kong: New Art Media Limited, 2001.
- , "The Cultural Revolution Revisited," Wu Hung ed., *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, Hong Kong: New Art Media Limited, 2001, pp. 14-20.
- , "A Case of Being 'Contemporary': Conditions, Spheres and Narratives of Contemporary Chinese Art," Terry Smith and Okui Enwezor eds., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, and Contemporaneity*, Durham: Duke University Press Books, 2008, pp. 290-310.
- , "Television in Contemporary Chinese Art," *OCTOBER*,

- vol.125(2008), pp. 65 - 90.
- , *Waste Not: Zhao Xiangyuan & Song Dong*, Tokyo: Tokyo Gallery+BTAP, 2009.
- and Wang Peggy eds., *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- Wu, Jing, "Imagining Chinese modernity: Narrative film, television drama, and representations of the Cultural Revolution", Ph. D. Dissertation, The University of Iowa, 2002.
- Xu, Bing, "On Words 1999/2000," Wu Hung and Wang Peggy eds., *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York: Museum of Modern Art, 2010, p. 256.
- Xing, Lu, *Rhetoric of the Chinese Culture Revolution: the impact on chinese thought, culture, and communication*, South Carolina: Univ. of South Carolina Press, 2004.
- Xu, Ben, *Disenchanted Democracy: Chinese Cultural Criticism after 1989*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- , "The Cultural Revolution and Modernity: the contradictory political implications of postmodernism in China," *Journal of Contemporary China* 8:21(1999) p. 249.
- Xu, Gary G., "Wang Guangyi, Precisely," *The Thing-In-Itself: Utopia, Pop and Personal Theology*("自在之物" : 烏托邦、波普與個人神學), Guangzhou: Lingnan Art Publishing House, 2012, pp. 464-474.
- Yan Shanchun, "The Image of Mao Zedong and Contemporary Chinese Art," Jiang Jiehong eds., *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007, pp47-56.
- , "Dark Learning, Mysticism and Art. Wang Guangyi Interview Transcript(2012)," Pararoni, Demetrio ed., *Wang Guangyi: Works*

- and Thoughts 1985-2012*, Milano; Skira, 2013, pp. 385-386.
- Yang, Fudong, "Artist Statement," Yang Fudong and Roberts, Claire, *No Snow on the Broken Bridge Film and Video Installations by Yang Fudong*, London: Parasol unit foundation for contemporary art, 2006, pp. 135-136.
- , *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Stockholm: Partilager, 2008.
- Yang, Guobin, "China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s," *Modern China* vol.29:3(2003), pp. 267-296.
- Yang, Shin-Yi, "Socialism, Globalism and Playful Sabotage: Their Representation and Purposes in the Works of Four Contemporary Chinese Artists: Xu Bing, Zhang Peili, Yang Zhengzhong, and Xu Zhen," Ph.D. Dissertion, Cornell University, 2006.
- Yi Ying, "Criticism on Chinese Experimental art in the 1990s," 2002,
- Yu, Haiqing, *Media and Cultural Transformation in China*, New York: Routledge, 2009.
- Zeng, Li, "The past revisited: Popular memory of the Cultural Revolution in contemporary China," Ph. D. Dissertation, Northwestern University, 2007.
- Zhang, Chi, "Contested modernity: The emergence of the Chinese contemporary art world and its struggle for meaning, 1990 to 2008," Ph. D. Dissertation, Yale University, 2009.
- Zhang Lin and Taj Frazier, "Playing the Chinese card: Globalization and the aesthetic strategies of Chinese contemporary artist," *International Journal of Cultural Studies* vol.1:18(2015), pp. 1-18.
- Zhang Peili, "In War with the West," van Dijk Hans ed., China: Aktuelles aus 15 Ateliers, Germany: Hahn rodunikunich, 1996, p. 133.

- Zhang, Xudong & Dirlik, Arif eds., *Postmodernism & China*, Duke University Press, Durham [NC] : Duke University Press, 2000.
- , "The making of the Post-Tiananmen Intellectual Field: A Critical Overview," Zhang Xudong ed., *Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China*, Durham: Duke University Press, 2001, pp. 1-7.
- Zhang, Yaxuan, "An Interview with Yang Fudong: The Uncertain Feeling. An Estranged Paradise," *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* vol.3:3(2004), pp. 81-91.
- , "Interview: A Chill Spreading through the Air," Becker, Angie ed., *Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Stockholm: Jarla Partilager, 2008, pp. 118-142.
- , "Interview: The Power Behind," Becker, Angie ed., *Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Stockholm: Jarla Partilager, 2008, pp. 170-190.
- Zheng, Yongnian, *Discovering Chinese Nationalism in China: : modernization, identity, and international relations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Zhu, Qi, "Putting On and Taking Off: How the Mao Suit Became Art," Wu Hung ed., *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, Hong Kong: New Art Media Limited, 2001, pp. 48-51.
- , "We ar all too sensitive when it comes to awards," Wu Hung ed., *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, Hong Kong: New Art Media Limited, 2001, pp. 56-65.

웹사이트

劉淳, 「李山訪談錄:繪畫就是尋找自己內心真實的過程」, 『藝術中國』, 2010.05.19. 출처http://art.china.cn/Blog/2010-05/19/content_3519091m_2.ht2016.05.22.

盛葳, 「无名畫會考」, CAFA INFO 專欄, 中央美術學院, 출처 <http://www.cafa.com.cn/c/?t=8145>, 2016.12.03.

徐賁, 「變化中的文革記憶」, 《二十一世紀》 vol.8(no.3, 2006) (2006. 3.31) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0510086.pdf>, 2017.06.20).

翁子健, 「訪問: 張培力」, Asia Art Archive 未來的材料記錄 1980-1990 中國當代藝術 section , 2008. 11.23. 출처 <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/12249>, 2016.12.10.

----, 「李山訪談」, Asia Art Archive 未來的材料記錄 1980-1990 中國當代藝術 section , 2009.03.04. 출처http://www.china1980s.org/global/liquidplayer.aspx?url=../files/interview/li-shanenglish_201104041801249497.flv. 2016.05.22.

Chen Shuxia, "Interview with Yang Fudong" Artspace China, 2011. 4. 출처 http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html / 2013.11.19. 2016.11.17.

China Culture, "Chen Danqing". 2009.04.11. 출처<http://www.china.org.cn/english/NM-e/179788.htm>, 2016.09.01.

Leng Lin, "Nine Chinese Artists," Chinese-art.com, vol.1(5)(1998), 출처 <http://www.chinese-art.com/volume1issue5/feature.htm> 2015. 11.21.

Li Xianting, "Imprisonment and Struggle - Introduction to Exhibition of Sui Jianguo's Work, Restrained Power," 2011.11.24., 출처 <http://www.suijianguo.com/eng/htm/pinglun/p-2012-2.htm>, 2015. 03. 02.

Liu Fang, "Chen Danqing: Live in both world of literature and

painting," CCTV International. 2009.04.10. 출처 http://www.cctv.com/program/cultureexpress/20070828/106274_2.shtml, 2016.09.01.

Lu, Ning, "How Chinese Art Became Contemporary," Artnet 新聞, 2013.3.11.에서 재인용, 출처 <https://news.artnet.com/art-world/how-chinese-art-became-contemporary-50469> 2017.05.27.

Russell, Heather, "Q & A with Chinese Contemporary Artist Li Shan," Artnet News, 2013.07.26. 출처 <https://news.artnet.com/art-world/q-amp-a-with-chinese-contemporary-artist-li-shan-49340>, 2016.05.22.

Sui Jianguo, Bonnie Greer and Ian Jenkins, "Sui Jianguo's discuss thrower," 2012. 출처 http://www.britishmuseum.org/whats_on/exhibitions/sui_jianguo%E2%80%99s_discus_thrower.aspx, 2015.4.22.

Tan, Monica, "China Has Hipsters, Too," The Atlantic. 2012.11.01. 출처 <http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/11/china-has-hipsters-too/264414/> 2015.10.03.

Zhang, Lynn, "Mao's New Tailor: Sui Jianguo" 2009.2.24. 출처 <http://www.artzinechina.com/display.php?a=89>, 2015.09.22.

도판



도1. 문화대혁명 시기 선전포스터, 1967



도2. 문화대혁명 시기 선전포스터, 1966



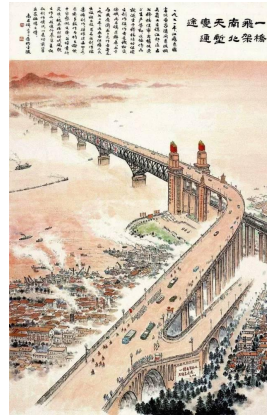
도3. 리커란(李可染),
〈만산홍편(萬山紅遍)〉(7폭 중 제 3폭),
종이에 수묵채색, 80x50cm, 1964



도4. 리커란(李可染),
〈양삭승경도(陽朔勝境圖)〉, 종이에 수묵
채색, 128x211cm, 1973



도5. 치엔송옌(錢松品),
<홍암(弘巖)>, 종이에 수묵채색,
108x78cm, 1962



도6. 치엔송옌(錢松品),
<일비남천변도(一飛南天變途)>,종이에 수
묵채색, 63x41cm, 1971



도7. 문화대혁명 시기 소수민족 소재
선전포스터, 1960년대



도8. 소수민족 소재 선전포스터, 1980년대



도9. 청충린(程叢林),
<1968년 모월모일 눈(1968年X月X日雪)>,
캔버스에 유채, 196x296cm, 1979



도10. 가오샤오화(高小華),
<왜?(爲什麼?)>. 캔버스에 유채,
107.5x136.5cm, 1979



도11. 루중리(羅中立),
 <부친(父親)>, 캔버스에 유채, 227x154
 cm, 1979-80



도12. 천단칭(陳丹青)
 <티벳연작-시내에 들어가다(西藏組畫-進城)>,
 캔버스에 유채, 90x70cm, 1979-1980.



도13. 왕커핑(王克平),
 <우상(偶像)>, 나무, 67x40x15cm, 1979



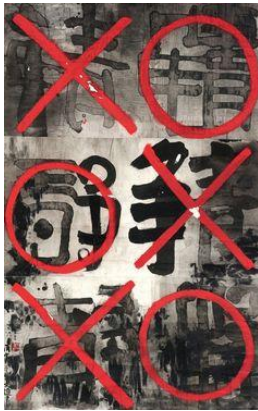
도14. 왕커핑(王克平),
 <침묵(沉默)>, 나무, h 40cm, 1979



도15. 우산관(吳山專)
 <75%적색 20%흑색 5%흰색(75%紅 20%黑 5%白)>, 설치, 1986



도16. 우산관(吳山專),
 <대자보(大字報)>, 설치, 1986



도17. 구원다 谷文達,
 <잃어버린 왕조 연적-세 남학생과 세 여학생
 이 쓴 정자를 수정하다(遺失的王朝系列-我批
 閱三男三女書寫的靜字)> 설치, 1995



도18. 구원다(谷文達)
 <그녀와 그(她和他)>, 설치, 혼합재료,
 300x600x80cm, 1986-87



도19. 장쑤(張群), 멩루딩(孟祿丁)
 <새로운 시대에-아담과 이브의 계시 在
 新時代-亞當夏娃的啓示>, 캔버스에 유채,
 196x164cm, 1985



도20. 우산관(吳山專)
 <대사업, 大生意>, 설치 퍼포먼스, 1989



도21. 장넨(張念),
〈기다림(等待)〉, 퍼포먼스, 1989



도22. WR그룹(WR小組),
퍼포먼스, 1989



도23. 리산(李山),
〈원초-고향(初始-故鄉)〉,
캔버스에 유채, 59x61.5cm, 1978



도24. 리산(李山),
〈확장1(擴延之一)〉, 캔버스에 유채,
58x121cm, 1984





도25. 리산(李山),
 <연지 A B C(胭脂 A B C)>, 1989-1991



도26. 리산(李山),
 <연지 69: 마오와 나 1(胭脂之69: 毛澤東與藝術家之一)>, 캔버스에 유채, 148×179 cm, 1994



도27. 리산(李山),
 <연지 (胭脂)>(부분),
 캔버스에 유채, 58x66cm (each), 1992



도28. 장샤오강(張曉剛),
 <혈연: 대가족 2호(血緣: 大家族 二號)>, 캔버스에 유채, 179x229cm, 1995



도29. 장샤오강(張曉剛),
 <혈연: 대가족 - 세 동지들(血緣: 大家族 同志們)>, 캔버스에 유채, 150x180cm, 1994



도30. 리산(李山),
 <연지 1(胭脂之一)>, 캔버스에 유채,
 110x128cm, 1989



도31. 리산(李山),
 <평면 2(平面之二)>, 캔버스에 유채,
 109x236cm, 1988



도32. 리산(李山),
 <연지 3(胭脂之三)>, 캔버스에 유채,
 110x148cm, 1989



도33. 리산(李山),
 <연지 15(胭脂之一五)>
 캔버스에 유채, 125x144cm, 1990



도34. 리산(李山),
 <연지 마오(胭脂 毛澤東)>, 캔버스에 유채, 110.5x127.8cm, 1990



도35. 리산(李山),
 <연지 57(胭脂之五十七)>, 캔버스에 유채, 116.8x163.1cm, 1995



도36. 리산(李山),
 <연지 70: 마오와 나 II(胭脂之七十: 毛澤東与藝術家之二)>, 캔버스에 유채, 148x179cm, 1994



도37. 리산(李山),
 <연지 21(胭脂之二十一)>, 캔버스에 유채, 140x300cm, 1992



도38. 양푸둥(楊福東),
 <첸촌동쪽(雀村往東)>, 비디오 설치, 20분 50초, 2007,



도39. 양푸둥(楊福東),
 <나는 조국을 사랑한다(我愛我的祖國)>, 비디오 설치, 12분, 1999



도40. 양푸둥(楊福東),
 <후방-어이, 날이 밝았다!(後房-嘿,天亮了!)>, 35mm 흑백 필름, 13분, 2001



도41. 양푸둥(楊福東),
 <첫 번째 지식인(第一个知識分子)>, 사진, 193x127cm (x3, each), 2000



도42. 양푸둥(楊福東)
 <낯선 천국(陌生天堂)>, 35mm 흑백 필름,
 76분, 1997-2002



도43. 양푸둥(楊福東)
 <반쪽 말밭줄(半馬索)>, 단채널 비디오,
 7분, 2005



도44. 양푸둥(楊福東),
 <뱀의 소생을 기다리며(等待蛇的蘇醒)>
 비디오 설치, 8분, 2005



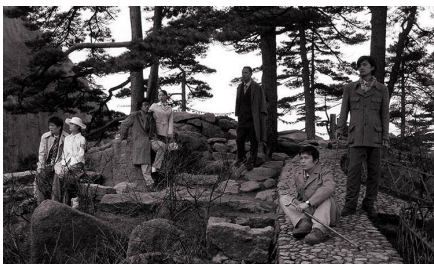
도45. 위홍(喻紅),
 <작렬하는 태양(Scorching Sun)>, 캔버스
 에 유채, 160x200cm, 1991



도46. 리우샤오둥(劉小東),
 <유머(Joke)>, 캔버스에 유채, 180x195cm,
 1990



도47. 양푸둥(楊福東),
 <죽림칠현(竹林七賢)> I부, 35mm 필름,
 29분, 2003.



도48. 양푸둥(楊福東)
 <죽림칠현(竹林七賢)> I부, 35mm 필름,
 29분, 2003



도49. 양푸둥(楊福東)
 <죽림칠현(竹林七賢)> II부, 35mm 필름,
 46분, 2004



도50. 양푸둥(楊福東),
 <죽림칠현(竹林七賢)> II부, 35mm 필름,
 46분, 2004



도51. 양푸둥(楊福東),
 <죽림칠현(竹林七賢)> III부, 35mm 필름,
 53분, 2005.



도52. 양푸둥(楊福東), <죽림칠현 竹林七賢> III부, 35mm 필름, 53분, 2005



도53. 문화대혁명 선전포스터, 1969



도54. 양푸둥(楊福東),
 <죽림칠현(竹林七賢)> III부, 35mm 필름,
 53분, 2006



도55. 허차오자오(何紹教),
〈밭갈기 배움(學耕)〉, 1972



도56. 양푸둥(楊福東),
〈죽림칠현(竹林七賢)〉 IV부, 35mm 필름,
70분, 2006.



도57. 양푸둥(楊福東),
〈죽림칠현(竹林七賢)〉 IV부, 35mm 필름,
70분, 2006.



도58. 양푸둥(楊福東),
〈죽림칠현(竹林七賢)〉 IV부, 35mm 필름,
70분, 2006.



도59. 양푸둥(楊福東),
〈죽림칠현(竹林七賢)〉 V부, 35mm 필름,
90분, 2007



도60. 양푸둥(楊福東),
〈죽림칠현(竹林七賢)〉 V부, 35mm 필름,
90분, 2007



도61. 양푸둥(楊福東),
 <죽림칠현(竹林七賢)> V 부, 35mm 필름,
 90분, 2007



도62. 양푸둥(楊福東),
 <죽림칠현(竹林七賢)> V 부, 35mm 필름,
 90분, 2007



도63. 양푸둥(楊福東),
 <죽림칠현(竹林七賢)> V 부, 35mm 필름,
 90분, 2007



도64. 양푸둥(楊福東),
 <죽림칠현(竹林七賢)> V 부, 35mm 필름,
 90분, 2007



도65. 왕광이(王廣義), <마오쩌둥-AO(毛澤東-AO)>, 캔버스에 유채, 120x159cm (each),
 1988



도66. 왕광이(王廣義),
 <얼어붙은 북방 극지-1(凝固的北方極地之一)>
 캔버스에 유채, 100×150cm, 1985



도67. 왕광이(王廣義),
 <후고전-마라의 죽음(后古典系列-馬拉之死)>,
 캔버스에 유채, 160×200cm, 1986



도68. 왕광이(王廣義),
 <홍색이성-우상의 수정(紅色理性-偶像的修整)>,
 캔버스에 유채, 200×160cm, 1987



도69. 위요한(余友涵),
 <꽃무늬 마오초상(帶花的毛澤東像)>,
 캔버스에 아크릴, 118x92cm, 1992



도70. 왕즈웨이(王子衛),
 <위대한 손: 동지들이여 안녕(大招手: 同志們好)>,
 캔버스에 유채, 104.5x179.5
 cm, 1992



도71. 루오 형제(羅氏兄弟),
 <세계 유명 브랜드 대환영(歡迎世界名牌)>,
 100x70cm, 1998



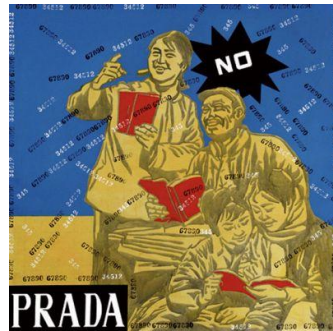
도72. 왕광이(王廣義),
〈대비판-코카콜라(大批判-可口可樂)〉,
캔버스에 유채, 200x200cm, 1993



도73. 중국인민해방군총참모부(中國人民解放軍總參謀部) 도안, 문화대혁명시기 선전 포스터, 53x76cm, 1971



도74. 문화대혁명시기 선전 포스터, 1968



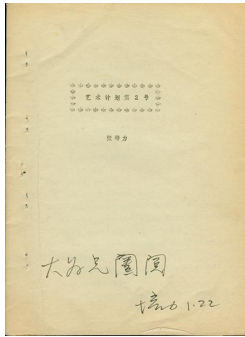
도75. 왕광이(王廣義),
〈대비판-PRADA(大批判-PRADA)〉,
캔버스에 유채, 200x200cm, 2003



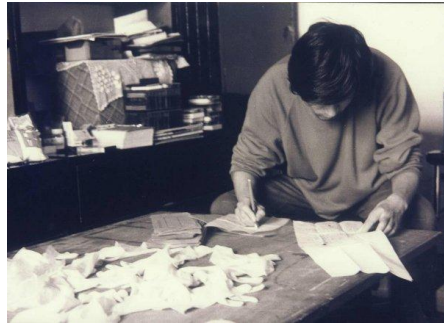
도76. 왕광이(王廣義),
〈유물주의자(唯物主義者)〉,
OCTContemporary Art Termian 설치, 2008



도77. 왕광이(王廣義),
〈동풍-금룡(東風-金龍)〉,
Manchester Institute for Research and
Innovation in art and design 설치, 2009



도78. 장페이리(張培力),
〈예술계획2호(藝術計劃第二号)〉, 1987



도79. 장페이리(張培力),
〈갈색책1호(褐皮書一號)〉, 1988



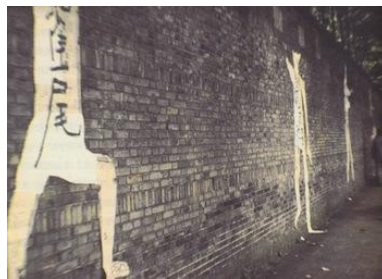
도80. 장페이리(張培力),
〈수영하는 사람(水中的泳者)〉,
캔버스에 유채, 110x135cm, 1985



도81. 장페이리(張培力),
〈정면의 연주자(正面的吹奏者)〉,
캔버스에 유채, 100x80cm, 1984



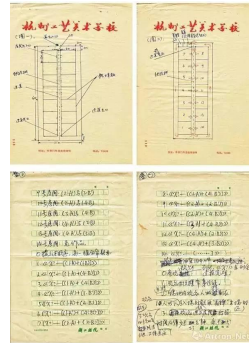
도82. 장페이리(張培力),
〈X?〉, 캔버스에 유채, 180x200cm, 1986



도83. 장페이리(張培力),
〈양씨태극권(楊氏太極)〉, 설치, 1987



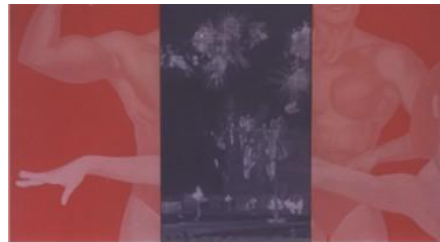
도84. 장페이리(張培力),
 <인쇄기(油印機)>, 캔버스에 유채, 100x
 100cm, 1987



도85. 장페이리(張培力),
 <먼저 보고하고 후에 행한다(先奏后斬)>
 1986-1987



도86. 장페이리(張培力),
 <30x30>, 비디오 녹화 재생, 32분 9초,
 1988



도87. 장페이리(張培力),
 <분홍과 재(粉紅與災)>, 캔버스에 유채,
 200x120cm (x3, each), 1992



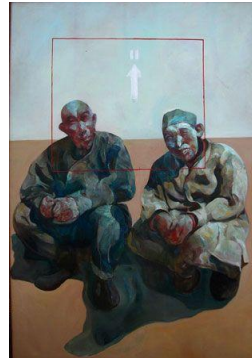
도88. 장페이리(張培力),
 <중국육체미-1989년의 우아함(中國健美-
 1989年的風韻)>, 캔버스에 유채,
 100x80cm, 1989



도89. 장페이리(張培力),
 <(위생위)글자3호((衛)字3号)>, 비디오 설
 치, 24분 45초, 1991



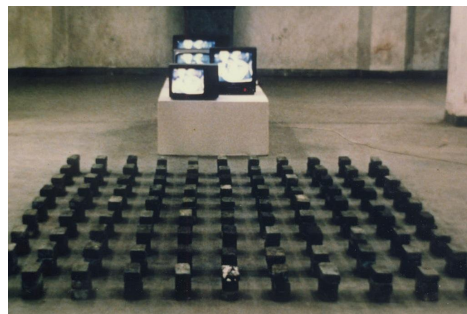
도90. 셴샤오통(沈曉彤),
 <붉은 물결 속의 사람들(紅色下的一些人)>, 캔버스에 유채, 200x150cm, 1991



도91. 왕지엔웨이(汪建偉),
 <무제(無題)>, 캔버스에 유채, 162x112cm, 1992



도92. 장용지옌(張永見),
 <고기2(肉夾之二)>, 플라스틱, 철, 나무, 38x50x46cm, 1992



도93. 장페이리(張培力),
 <위생위(衛)글자3호((衛)字3号)>, 비디오 설치, 24분 45초, 1991



도94. 장페이리(張培力),
 <수-어휘사전표준판(水-辭海標準板)>, 단 채널 비디오, 1991



도95. 장페이리(張培力),
 <생일축하(祝你快樂)>, 비디오 설치, 5분 38초, 1999



도96. 쑨즈시(孫滋溪), <천안문 앞(天安門前)>, 캔버스에 유채, 153x294cm, 1963



도97. 왕징송(王勁松),
<천안문 앞에서 사진 찍기(天安門前留個影)>, 캔버스에 유채, 125x185 cm, 1992



도98. 왕징송(王勁松), <대합창(大合唱)>, 캔버스에 유채, 1992



도99. 위에민준(岳敏君)
<태양(太陽)>, 캔버스에 유채, 200x280cm, 2000



도100. 문혁화대혁명 시기 선전포스터



도101. 쟡판즈(曾凡志),
 <가면98 no.5(假面 98 no.5)>, 캔버스에 유채, 196.2×168.2cm, 1998



도102. 장페이리(張培力),
 <연속 복제 23번(連續翻拍23次)>(부분), 1993



도103. 장페이리(張培力), <대사(台詞)>, 비디오, 6분 21초, 2002



도104. 장페이리(張培力), <유언(遺言)>, 비디오, 20분 27초, 2002



도105. 수이지엔궈(隋建國),
 <대지의 힘(地墨)>, 돌, 쇠사슬, 60×70×50 cm (each), 1992



도106. 수이지엔궈(隋建國),
 <죽임(殮)>, 고무, 옷, 65x65x65cm, 1996



도107. 수이지엔궈(隋建國),
 <당신이 마주친 100년의 그림자(你遇到的一百年的影子)>, 혼합재료, 35x28x26cm, 1996



도108. 수이지엔궈(隋建國),
 <세기의 그림자(世紀的影子)>, 혼합재료, 30x22x16cm(each), 1997



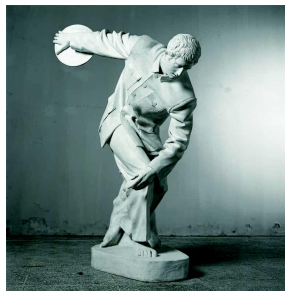
도109. 수이지엔궈(隋建國),
 <의발(衣鉢)>철, 페인트 310x240x180 cm, 2000



도110. 수이지엔궈(隋建國),
 <의발(衣鉢)>, h 60 cm (each), 2004



도111. 수이지엔궈(隋建國),
 <의발(衣鉢)>, 브론즈 캐스팅, 240x160x130 cm (each), 1997



도112. 수이지엔궈(隋建國),
 <의문연구-원반던지는 사람(衣紋研究)>, 채색 브론즈, 172x1105x80cm, 1998



도113. 수이지엔궈(隋建國),
 <의문연구-죽어가는 노예(衣紋研究)>
 파이버글래스에 채색, 178x1105x110cm, 1998



도114. 왕진(王晉),
 <붉은 운하(Red Canal)>, 퍼포먼스, 1994



도115. 왕진(王晉),
 <베이징-콜론(Beijing-Kowloon)>, 퍼포먼스, 1994



도116. 수이지엔궈(隋建國),
 <좌대연구(底座研究)>, 나무, 파이버글래스, 660x480x480cm, 2003



도117. 수이지엔궈(隋建國),
 <의문연구: 오른 손(衣紋研究: 右手)>, 레진, 파이버글래스, w 700cm, 2003



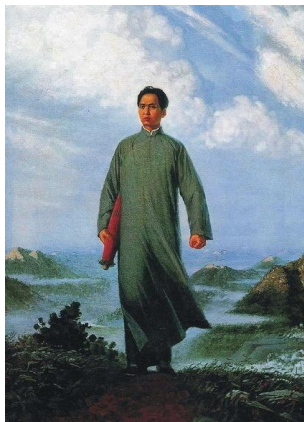
도118. 수이지엔궈(隋建國),
 <Made in China>, 파이버글래스에 채색, h 15cm, 2004



도119. 수이지엔궈(隋建國),
 <For the Beauty (Panda)>, 파이버글래스
 에 채색, h 150cm (each), 2003



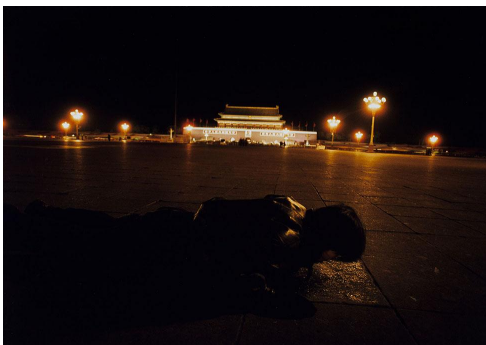
도120. 수이지엔궈(隋建國),
 <강을 건너는 사람(過河的人)>, 설치,
 브론즈, h 200cm, 2000



도121. 리우춘화(劉春華),
 <마오 주석 안원에 가다(毛主席去安
 源)>, 1967



도122. 수이지엔궈(隋建國),
 <잠자는 마오주석(睡覺的毛主席)>,
 파이버글래스에 채색, 240x120x50cm, 2003



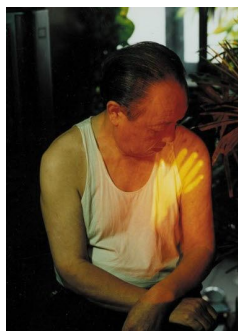
도123. 쑹둥(宋冬), <숨쉬기(哈气)>,
 퍼포먼스 사진 기록, 1996



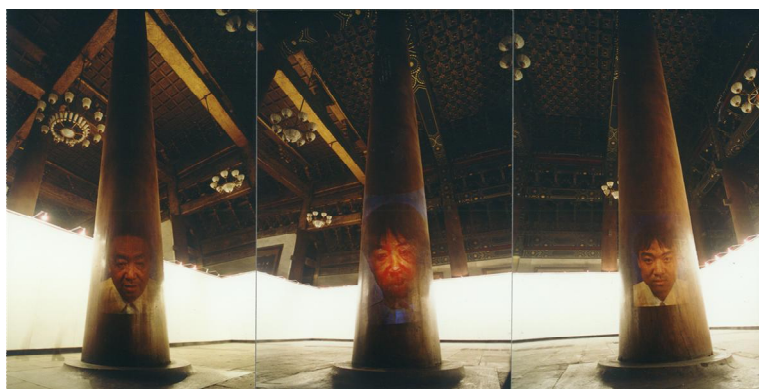
도124. 쑹둥(宋冬), <점프(跳)>,
 퍼포먼스 사진 기록, 1999



도125. 쑹둥(宋冬),
〈아버지를 만지다(撫摸父親)〉, 퍼포먼스
사진 기록, 1995



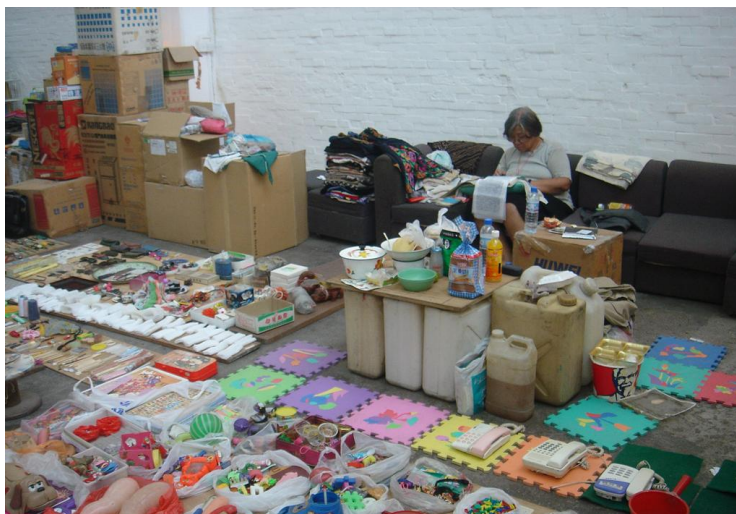
도126. 쑹둥(宋冬),
〈아버지를 만지다(撫摸父親)〉, 퍼포먼스
사진 기록, 1995



도127. 쑹둥(宋冬)
〈태묘에 있는 아버지와 아들(父子太廟)〉, 설치, (전시 전경 사진), 1998



도128. 쑹둥(宋冬)
〈태묘에 있는 아버지와 아들(父子太廟)〉 (영상 부분 캡처), 1998



도129. 쑹둥(宋冬)

<우진치용(物盡其用)>, (2005년 도쿄 아트 프로젝트 전시 준비 과정 사진)



도130. 쑹둥(宋冬),

<우진치용(物盡其用)>, (2005년 도쿄 아트 프로젝트 전시 준비 과정 사진)



도131. 싱단원(邢丹文),

<문화대혁명에서 태어남(生于文革)>, 흑백사진, 60.9x50.8cm, 1995

Abstract

Chinese Contemporary Art Since 1990's and The Cultural Revolution

- Focusing on The Cultural Revolution Motif

Jin yee Oh

Art Education, Interdisciplinary Program

The Graduate School, Seoul National University

The present study shows artistic accomplishments containing the serious introspection and self-reflection on the Cultural Revolution and its legacy started to come to the fore in the 1990s. In the Chinese artworks of the New Era (1976-1989), the Cultural Revolution was interpreted as a tragedy caused by some misled political leaders of the period when China was not totally freed from the vestige of the feudal culture yet. However, in 1990s, various other perspectives to the Cultural Revolution were discussed in China depending on the intellectual and practical orientations of the intellectuals. With the appearance of the new perspectives, the outlook on the Cultural Revolution in the field of art was also changed.

In the New Era artworks, the Cultural Revolution was described as an error made by a small number of political leaders or as a period where the elite intellectuals were persecuted on a false charge. From 1990s, however, as

the roles that the intellectuals played in the period of the Cultural Revolution according to the revolutionary ideology were highlighted, not only political leaders but also the intellectual class were recognized to have played a certain role in the implementation of the Cultural Revolution, which was regretted. Li Shan and Yang Fudong, who are representative Chinese artists working on the theme of the identity of intellectuals, presented artworks reflecting the perspective. For example, Li Shan postulated in the art series entitled "Rouge" that the Cultural Revolution was the period when intellectuals submitted themselves to the political power. Yang Fudong, in his representative artwork entitled "Seven Intellectuals in Bamboo Forest," assumed that the Cultural Revolution was the period when intellectuals played the roles of non-intellectuals to accomplish the social goal, which was the improvement of productivity. These interpretations of the image of the intellectuals during the Cultural Revolution are significant as an attempt to re-establish an internally substantial self, not to repeat the mistake of molding one's life to a framework presented by a specific society.

Wang Guangyi and Zhang Peili, who have presented artworks by adapting the images of the mass media produced and circulated during the Cultural Revolution, suggest that the ideology of the Cultural Revolution has been embodied in the way of thinking and the behavior pattern of the individual members of the society, significantly affecting even the present Chinese society. Wang Guangyi modifies the typical images of the socialist revolution period, such as the images of farmers, workers, and soldiers, and uses the arrangement and color combinations that are different from the conventional ones, encouraging the viewers to reconsider their own perspectives to the Cultural Revolution as well as the basis of the perspective. Zhang Peili exposes the harmful consequences of the collectivism culture formed in the Great Cultural Revolution period by using together the elements that highlight

the period and those that represent the realistic situation around 1990s. In this way, Zhang Peili considers the Cultural Revolution as an ongoing issue, in contrast to the New Era that announced discontinuity of the Cultural Revolution.

While the artworks of the New Era defined the Cultural Revolution as a feudal era, the artworks since 1990s consider the Cultural Revolution as a part of China's modernization. Sui Jianguo and Song Dong, based on the understanding of the process of China's modernization, have attempted to describe the regime change from the Cultural Revolution to the Reform and Opening policy and the rapid change of the Chinese society and to provide a solution to the confusion in values caused by the changes. Sui Jianguo's artworks place the Cultural Revolution at a point en route to China's modernization filled with many upheavals in his artworks. Song Dong focused on the fact that the political and economic afflictions that families had to undergo during the Cultural Revolution also happened even before and after the period in a similar way and described the period as a part of China's modernization. Sui Jianguo and Song Dong try to overcome the psychological confusion caused by the modernization by understanding the characteristics of China's modernization period when the value system was changed drastically and totally, and by recognizing individuals' capabilities of adapting themselves to the change.

1990s has revived the universal significance of the experiences during the Cultural Revolution in view of an individual's relationship with the social structure, authority, and history, instead of highlighting specific politicians' powder struggle or maladministration. The artworks reviewed in this article show the perspective to contemplate the past and present together by employing the global capitalism-based situation as a drive for reinterpretation. Since the accelerated dominance by money and the confusion in values are the problems of not only China but also most of the regions participating in the globalization of capitalism, in-depth contemplation of the Cultural

Revolution may have timeliness not just in China but in many other regions.

Keywords: The Cultural Revolution, Chinese Contemporary Art, Li Shan, Yang Fudong, Wang Guangyi, Zhang Peili, Sui Jianguo, Song Dong

Student number: 2006-30372